80
B. Sandb.
1703

R. Wagner's Tristan und Isolde ...

8° B. Sonolb: 1703

Heintz

Alle Rechte, vornehmlich das der Uebersetzung,
vorbehalten.

80 R. Lulb. 1703

Richard Wagner's

Tristan und Isolde.

Nach der musikalischen Entwickelung des Werkes

in den Motiven dargestellt

von

Albert Heintz.

Mit 66 in den Text gedruckten Notenbeispielen.

---

2. Auflage.

Charlottenburg (-Berlin) 1892.
Verlag der „Allgemeinen Musik-Zeitung“
(Otto Lessmann).

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

„Auf da steigt —
Ob Meister-Kräh'n ihm ungeneigt,
Das stolze Minnelied."

Als Rich. Wagner den ersten Tag seines Nibelungenringes: „Die Walküre", vollendet hatte (im Jahre 1855) fasste er die Idee: „Tristan und Isolde" nach der Dichtung Gottfried's von Strassburg dramatisch zu bearbeiten. Zwei Jahre später, als die Komposition des „Siegfried" bereits bis zur Mitte des Werks gediehen war, trat in seinem Leben die Zeit gänzlicher Hoffnungslosigkeit in Bezug auf die Aufführung seines Riesenwerkes ein, welch' letzteres er damals schon entschlossen war, nur auf eigens dazu erbauter Bühne zur Aufführung zu bringen. Desshalb entschied er sich damals dafür: „Tristan und Isolde" zu einem Drama zu verarbeiten, welches seines geringeren Umfanges wegen geeignet wäre, ihn wieder mit den bestehenden Theatern in nähere Berührung zu bringen.

„Mit dem Entwurfe von „Tristan und Isolde" — sagt der Meister in seinem 1862 geschriebenen epilogischen Berichte über die Schicksale der Ausführung des Nibelungenringes bis dahin — „war es mir, als entfernte ich mich selbst nicht eigentlich aus dem Kreise der durch meine Nibelungenarbeit mir erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen. Der grosse Zusammenhang aller ächten Mythen, wie er mir durch meine Studien aufgegangen war, hatte mich namentlich für die wunder-

vollen Variationen hellsichtig gemacht, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten. Eine solche trat mir mit entzückender Unverkennbarkeit in dem Verhältniss Tristan's zu Isolde, zusammengehalten mit dem Siegfried's zu Brünnhilde, entgegen. Während der Dichter des Siegfried, den grossen Zusammenhang des ganzen Nibelungen-Mythus vor Allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des mit ihm sich aufopfernden Weibes in das Auge fassen konnte, findet der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältniss aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Hier ist nur breiter und deutlicher gefasst, was auch dort unverkennbar sich ausspricht: der Tod durch Liebesnoth, welche in der einseitig des Verhältnisses sich bewussten Brünnhilde zum Ausdrucke gelangt. Was hier nur mit entscheidender Heftigkeit sich äussern konnte, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen Inhalte; und hierin lag für mich der Anreiz, diesen Stoff gerade jetzt auszuführen, nämlich als einen Ergänzungsakt des grossen, ein ganzes Weltverhältniss umfassenden Nibelungen-Mythus."

Im Herbst des Jahres 1860 schreibt Wagner über die im August 1858 vollendete Liebestragödie an Fr. Villot in Paris:

„An dieses Werk erlaube ich mir die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fliessenden Anforderungen zu stellen; nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, dass ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte."

Der Leser beachte hier, wie wenig mit den eigenen Empfindungen des Meisters die Ansichten seiner Gegner harmoniren, welche gerade behaupten, dass Wagner bei der Ausführung dieses Dramas seinen Theorien vielfach untreu geworden sei. Den Beweis für diese Behauptung haben sie nie erbringen können, es zeigt sich demnach schlagend, dass sie des Künstlers theoretische Auseinandersetzungen entweder gar nicht verstanden, oder sie doch gründlich missverstanden haben. — Wagner fährt in dem Briefe folgendermaassen fort:

„Glauben Sie mir, es giebt kein grösseres Wohlgefühl, als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produziren, die ich bei der Ausführung meines „Tristan“ empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, dass eine vorhergehende Periode der Reflexion*) mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten kontrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Uebung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit! Mit voller Zuversicht versenkte ich mich bei der Komposition des „Tristan“ nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äussere Form. — Im Gewebe der Worte und Verse dieses Werkes ist bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie ist bereits dichterisch konstruirt; und bei diesem Verfahren muss eine bei weitem innigere Verschmelzung des Gedichtes mit der Musik zu Stande kommen als bei dem früheren (wie es mich z. B. noch bei der Konzeption des

*) Die Zeit der Abfassung seiner grossen Kunstschriften: „Die Kunst und die Revolution“, „Kunstwerk der Zukunft“, „Oper und Drama“.

„Fliegenden Holländers“ bestimmte); die Melodie und ihre Form wird bei diesem Verfahren vielmehr einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt, von denen man sich ohne dasselbe gar keine Vorstellung machen konnte.“

Diese Aeusserungen des Meisters werden vollauf bestätigt durch das Entzücken aller unbefangenen Musiker über den melodischen Reichthum der Tristan-Komposition, deren Bedeutung von Manchem über diejenige der anderen Werke Wagner's erhoben wird. Auch war sie zur Zeit ihrer Entstehung zweifellos ein so unmittelbarer Ausfluss der ganzen künstlerischen Eigenart des Meisters, dass jenes „zaglose Gestalten“ gerade hier das unbehinderte Aufgehen seiner Persönlichkeit in die Schaffensthätigkeit verbürgt. Dessenungeachtet werde ich Denen nicht widersprechen, welche „das Werk seines Lebens“, wie es Wagner selbst nannte, nämlich „den Nibelungenring“, als von noch höherer Meisterschaft zeugend, betrachten. —

Die Dichtung in Wagner's Liebestragödie entnimmt den alten Sagen und vornehmlich dem Ritter-Epos des Gottfried von Strassburg nur einige, mehr äusserliche Züge; ganz wesentlich unterscheidet sie sich von jenen durch die Beseitigung des Zaubertrankes, als des ursächlich Bestimmenden in der Neigung der Liebenden zu einander, und sie vertieft die dramatische Handlung durch psychologische Begründung zu einer wunderbaren Entwickelungsreihe tief rührender Seelenvorgänge. Bei Wagner ist es nicht der Liebestrank, der die ursprünglich feindlich gegenüberstehenden Fürstenkinder vereinigt, sondern der Blick ist es, den der kranke Tristan auf Isolde heftete, als sie rächend das Schwert über den von ihr erkannten Mörder Morold's erhob, dadurch aber von Liebe erfasst es sinken liess. Tristan unterdrückt jede

Aeusserung seiner Liebe zur irischen Königstochter aus dem Gefühle seiner Pflicht gegen Marke und in dem Wahne, dass sie ihn als Mörder Morold's hasse. Isolde dagegen, verletzt durch die Werbung Tristan's um sie für einen Anderen, verbirgt ihr Gefühl vor ihm, da sie sich tief von ihm beleidigt wähnt. In ihrem Zorne verlangt sie Sühne von dem Helden durch den Todestrank, den dieser willig erfasst, um einem qualvoll entsagenden Leben zu entgehen, nachdem ihm die Erwiderung seiner Neigung durch Isolde deutlich geworden. Der Todestrank entsiegelt das Geheimniss der Liebenden, und in gleichem Augenblick erfahren sie, dass es nicht der Todestrank war, den sie genossen, sondern ein für Beide jetzt gleichgültiger Liebestrank. Furchtbar ist die Entdeckung der Beiden, dass sie nun, anstatt zu sterben, mit ihrem Geheimnisse im Zwange der Welt leben müssen, während Isolde dem alternden Könige vermählt wird. — Im zweiten Akte wagen die Beklagenswerthen eine einzige heimliche Vereinigung, in welcher sie sich von der Nothwendigkeit ihrer gemeinsamen Weltentsagung überzeugen; aber ehe sie zur That kommen können, bricht der Verrath durch Melot herein, und König Marke erscheint, um seinen tiefen Schmerz über den Verlust der Treue in dem innig geliebten Neffen kundzugeben. Der Edelsinn des Königs verzichtet auf jede Rache gegen die Ueberführten; als Melot ihn dennoch dazu aufreizen will, wendet sich Tristan mit dem Schwerte gegen Diesen, doch so, dass er seine Waffe sinken lässt, während Melot den fast tödlichen Stoss in des Helden Brust vollführt. — Der dritte Akt lässt den unseligen Helden noch einmal vom Tode zum Leben zurückkehren, indem der treue Knappe Kurwenal den Verwundeten auf sein väterliches Schloss am Meeresufer gerettet hat und hier den völlig Bewusstlosen endlich wieder zum Leben

erwachen sieht. Tristan beklagt auf's Neue für sich und Isolde den Schein der Tagessonne, die Nacht des Todes statt dessen herbeiwünschend. Aber das sehnsuchtsvolle Verlangen nach Isolden, welche der treue Kurwenal als Aerztin herbeigerufen hatte, erregt den Fieberkranken in solchem Maasse, dass er das Kommen der Ersehnten nicht erwarten kann; vom Lager springend, reisst er den Wundverband ab, taumelt der hereineilenden Geliebten in die Arme und sinkt dann leblos zu Boden. In ihrem Jammer bricht Isolde ohnmächtig über der Leiche des Helden zusammen. Marke und Brangäne kommen in versöhnlicher Absicht, doch missversteht das Kurwenal; er wirft sich ihnen und dem Gefolge kämpfend entgegen, wobei er verwundet wird und neben Tristan's Leiche sterbend endet. Marke ist völlig versöhnt, nachdem er von Brangäne die Mähr vom Liebestrank vernommen, an dessen Wirkung eben nur diese beiden guten Seelen glauben; er war gewillt, Isolden „dem holden Mann zu vermählen", doch „der Wahn häufte die Noth". Isolde richtet sich endlich auf, sie sieht aber nichts von ihrer Umgebung, als allein den Geliebten, der ihr zuzulächeln scheint; und in ihrer völligen Entrücktheit glaubt sie „in des Welt-Athems wehendem All zu versinken — unbewusst — in höchster Lust". So stirbt sie mit verklärtem Ausdrucke in Brangänen's Armen. —

Dies der kurzgefasste Bericht von dem, was der Dichter in diesem Werke uns vorführt. Wie spricht nun der Musiker in demselben? Die Antwort finden wir zum grossen Theil in den Worten des Meisters selbst, wenn er dem Musiker vom Dichter zurufen lässt: „Stürze dich zaglos in die vollen Wellen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir kannst du nie den Zusammenhang mit dem, jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf

dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der szenischen Darstellung ist das unmittelbar verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, dass sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergiesst; in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe!“

In Wahrheit zeigt „Tristan und Isolde“ ganz besonders: die Bedeutung des Dichters in dem, was er verschweigt, um das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; „der Musiker ist es aber, der dieses Verschweigen zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.“

Wagner verlangt vom Musiker, dass er als Verwirklicher der Absicht des Dichters „die von demselben gewählten wichtigsten Grundmotive seines dramatischen Gebäudes, welche nicht Sentenzen, sondern plastische Gefühlsmomente sind, zu melodischen Momenten gestalte und sie im vollsten Einverständnisse mit der dichterischen Absicht so ordne, dass in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste, einheitliche musikalische Form entsteht, — eine Form, wie sie der Musiker bisher willkürlich sich zusammenstellte, die aus der dichterischen Absicht aber erst zu einer nothwendigen, wirklich einheitlichen, das ist: verständlichen, sich gestalten kann.“

Wie der Meister diese Forderung in seinem Werke nun erfüllt und aus den melodischen Hauptmomenten in ihrer beziehungsvollen, stets wohlbedingten Wiederkehr eine künstlerische Form gebildet hat, welche sich nicht nur über engere Theile des Drama's, sondern über das ganze Werk als ein bindender Zusammenhang erstreckt,

— das einigermaassen aufzudecken und annähernd deutlich zu machen, soll der Zweck der gegenwärtigen Arbeit sein.

Bezüglich des Werthes der Dichtung an sich will ich hier nur noch das Urtheil eines bedeutenden Kenners der deutschen Literatur, Heinrich Kurz, anführen, der in seiner Geschichte der deutschen Literatur sagt: „Beide Dichtungen (Tristan und der Nibelungenring) beweisen des Dichters Herrschaft über die Sprache und seine Gabe, den Empfindungen wirkungsvollen Ausdruck zu geben.“

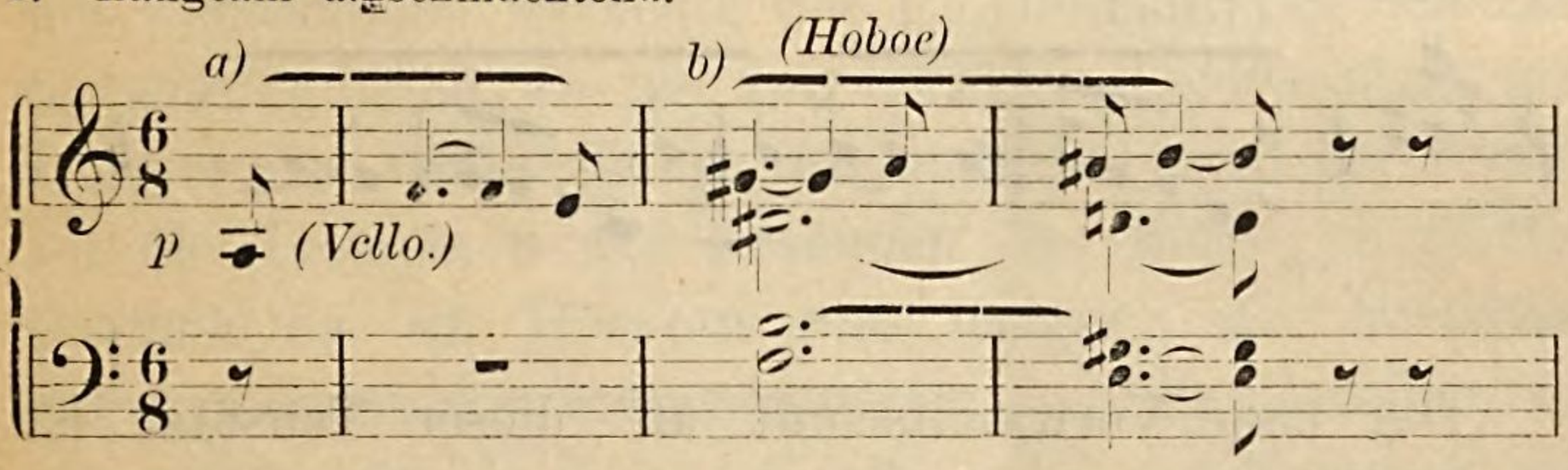
Erster Aufzug.

(Vollendet im Herbst 1857 in Zürich.)

„O Wonne voller Tücke,
O truggeweihtes Glücke."

In den Vorspielen zu Wagner's Dramen konzentriren sich meistens schon die Hauptmomente seiner während der Handlung sich entwickelnden Musik; so beginnt denn das Hohelied der Minne mit einem Doppelmotive, in welchem sich die sehnsuchtsvolle Frage der Liebenden an das rauhe Schicksal ausdrückt:

1. Langsam u. schmachtend.

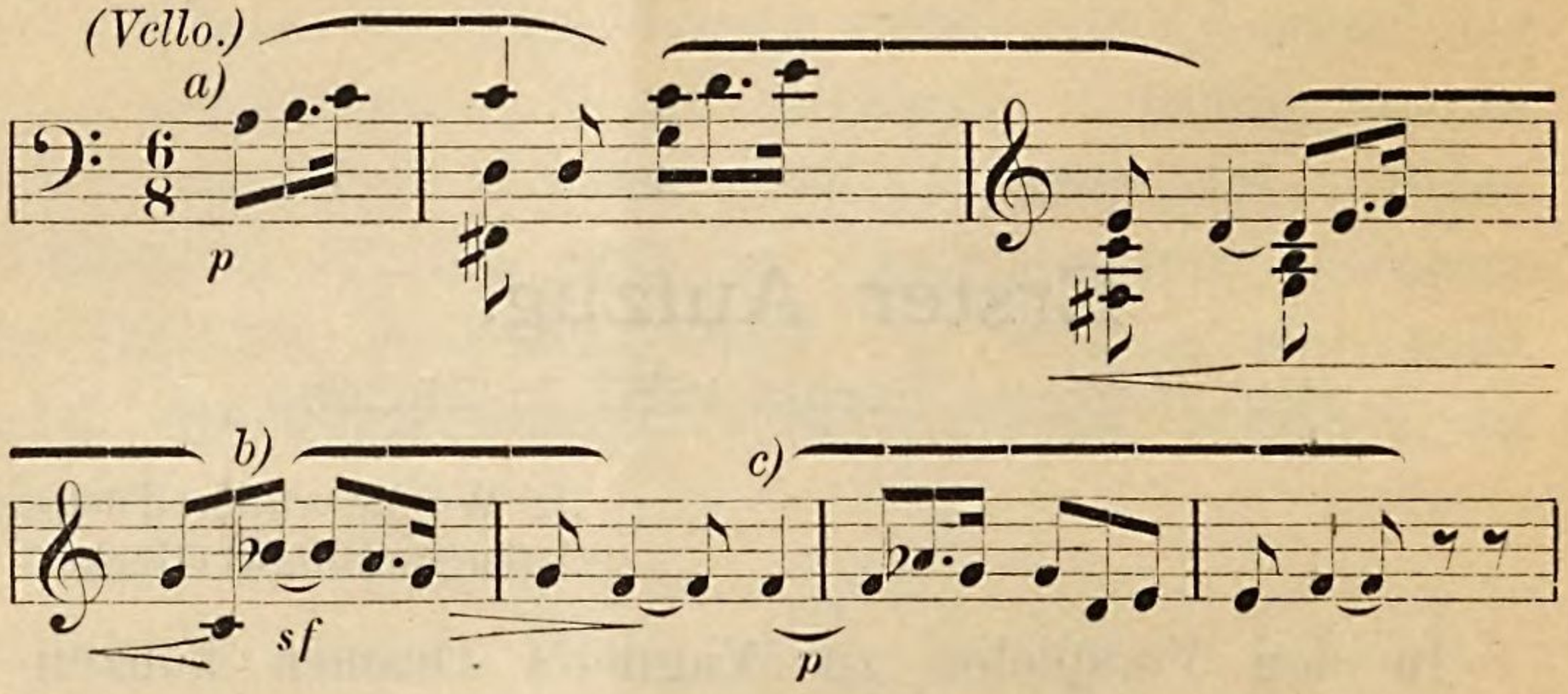


Dem Leidensmotive des Tristan bei a fügt sich unmittelbar als integrirender Theil das Sehnsuchtsmotiv der Isolde bei b an; die Zusammengehörigkeit dieser erweist sich auch darin, dass jedes Motiv die Umkehrung des andern ist; jenes ist den Celli's, dieses den Hoboen zuertheilt.

Nach mehrmaliger Wiederholung dieser Sehnsuchtsfrage erscheint dann das Motiv des Liebesblickes,

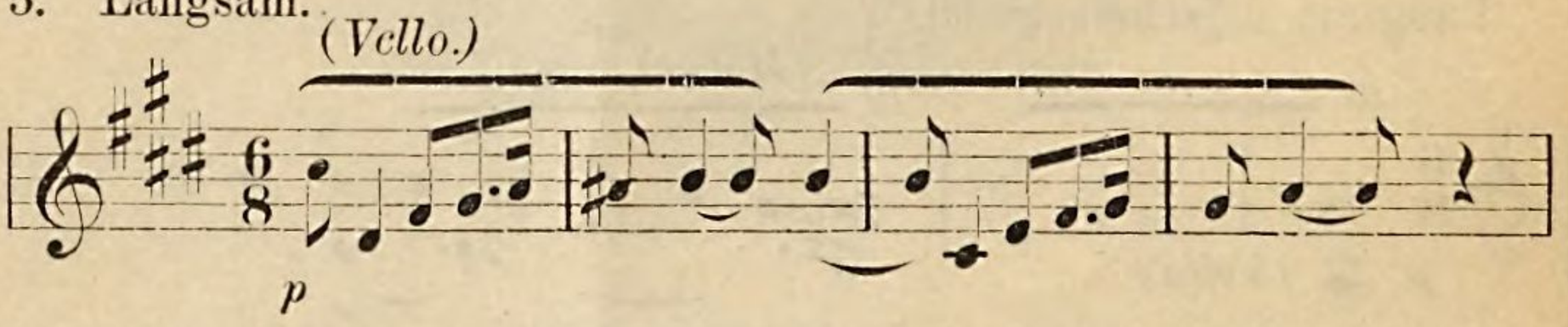
jenes in der Einleitung erwähnten Blickes, mit welchem Tristan die Liebe in der Königstochter erweckt hatte:

2. Langsam.



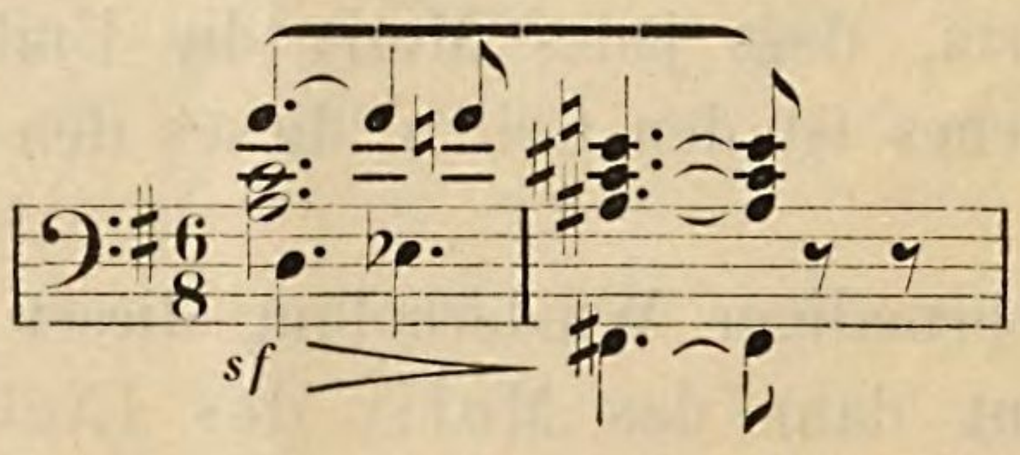
Nachdem die bei b verzeichnete Stelle noch einige Umwandelungen, z. B. die von c, erfahren hat, ertönt das mit besonderem Innigkeits-Ausdrucke geschmückte Motiv des Liebeszaubers:

3. Langsam.

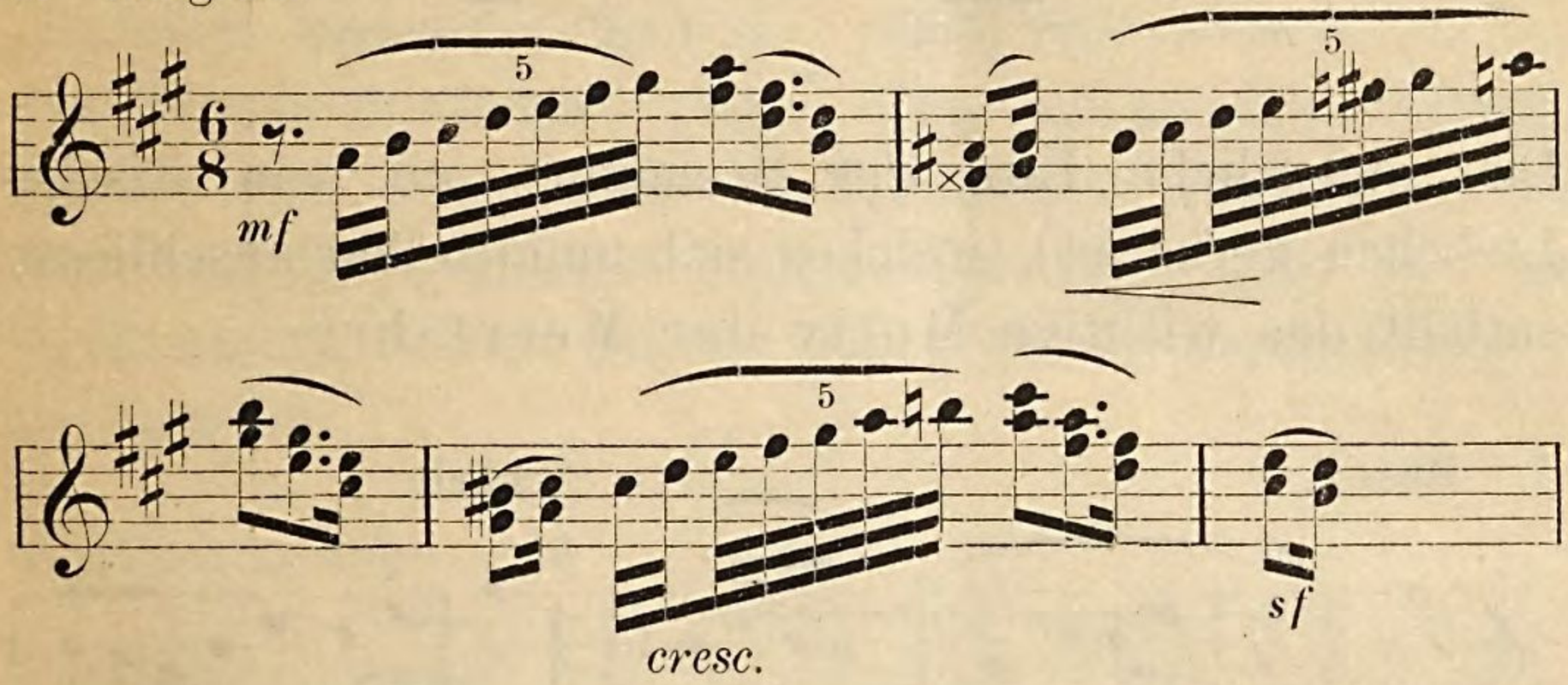


Die nahe Verwandtschaft all' dieser Tonsätze ist gar nicht zu verkennen; ja selbst das jetzt hervortretende Motiv des Todestrankes:

4. Langsam.



leitet seine Entstehung von einer Verbindung des Leidensmotives (1a) mit dem Blickmotive (2a) her; und ebenso bildet sich aus letzterem in seiner Weiterbildung bei b das Motiv des Liebesjauchzers:

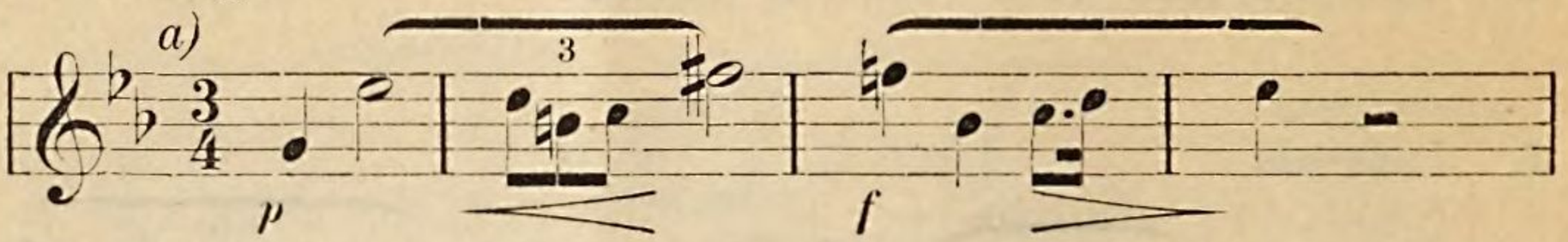


Mit der kunstvollen Verarbeitung der oben genannten Motive schildert der Meister im Vorspiele das Liebesleben in allen seinen Wandlungen; er steigert dann die wechselnden Momente der Empfindung von den zartesten Regungen an bis zur höchsten Leidenschaft und stürmischen Verzweiflung, bis endlich — an der Stelle, wo die Trompeten und Posaunen das Motiv 1b seinem Partner 1a (in Hörnern und Geigen) mit höchstem Schmerzausdrucke entgegenwerfen — die Melodie fast jäh in die dunkle Tiefe absinkt, und das Tonwerk mit den hinsterbenden Lauten seines Einleitungsgedankens — zuletzt in den dumpfen Tönen der Bässe — traurig stockend verklingt. —

Der erste Akt zerfällt in 5 Szenen, welche sämmtlich auf dem Schiffe, während der Ueberfahrt von Irland nach Kornwal, vor sich gehen. Beim Aufgange des Vorhangs ertönt vom Mastkorbe herab, ohne jede Begleitung, die Stimme eines jungen Seemanns; die Worte „West-

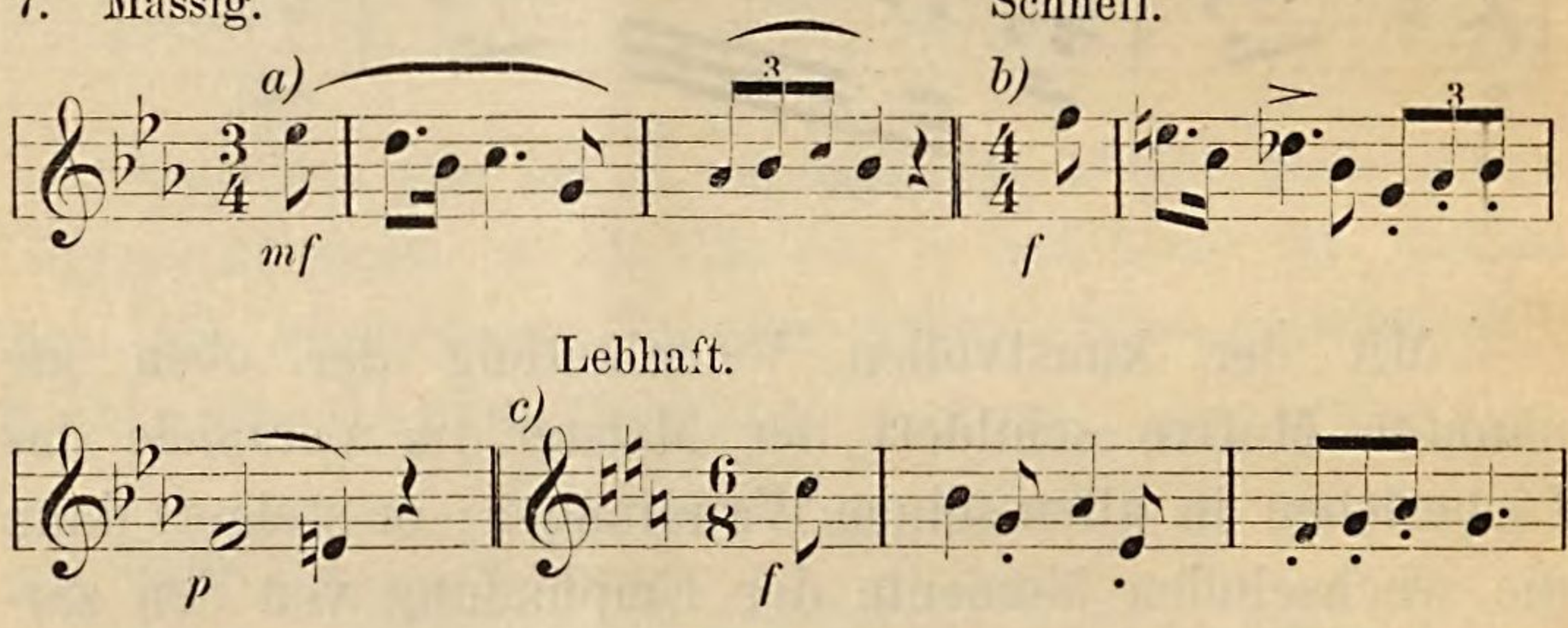
wärts schweift der Blick, ostwärts streicht das Schiff“ erklingen in einer Umbildung von 1a:

6. Mässig.



Das eigentliche Lied des Seemanns (an sein irisches Liebchen gerichtet), welches sich unmittelbar anschliesst, enthält das wichtige Motiv der Meerfahrt:

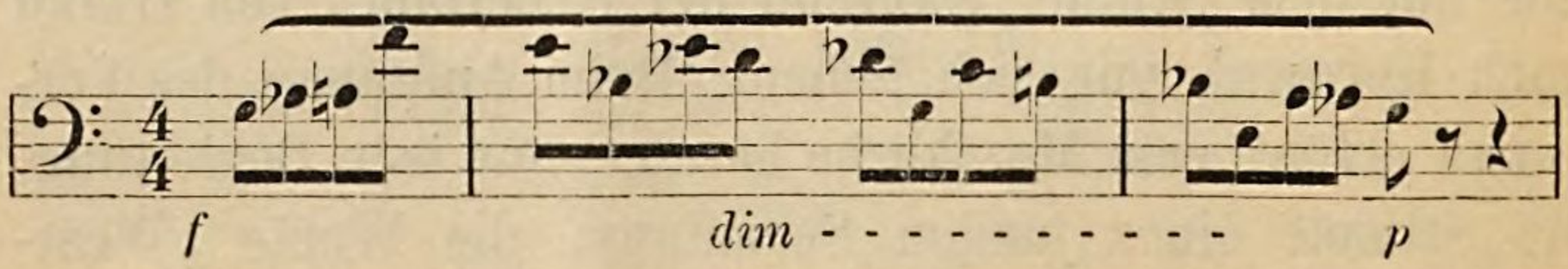
7. Mässig. Schnell.



vorläufig im Rhythmus des $^3/_4$-Taktes (a), später in den bei b und c verzeichneten Umgestaltungen.

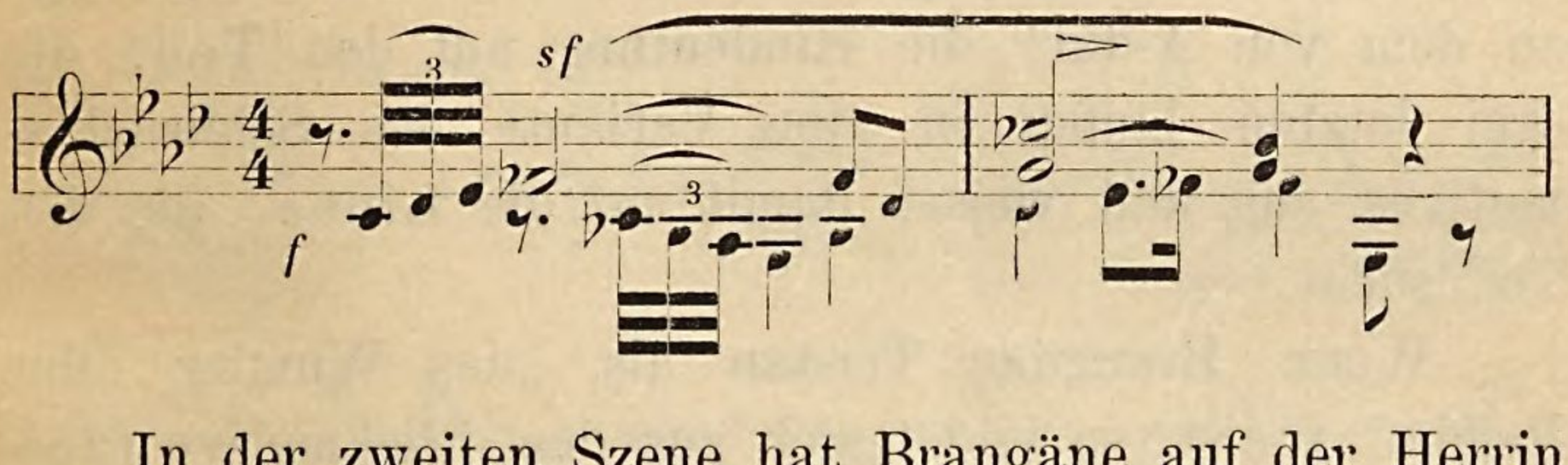
Isolde, durch das Lied des Matrosen sich verspottet glaubend, fährt unwillig von ihrem Platze auf und singt die Worte: „Wer wagt mich zu höhnen“ — mit dem Motive 2a (Takt 1); darauf folgt eine wilde *unisono*-Figur in den Geigen, das Zornmotiv, welches aus 1b und 7a sich gebildet hat:

8. Lebhaft.



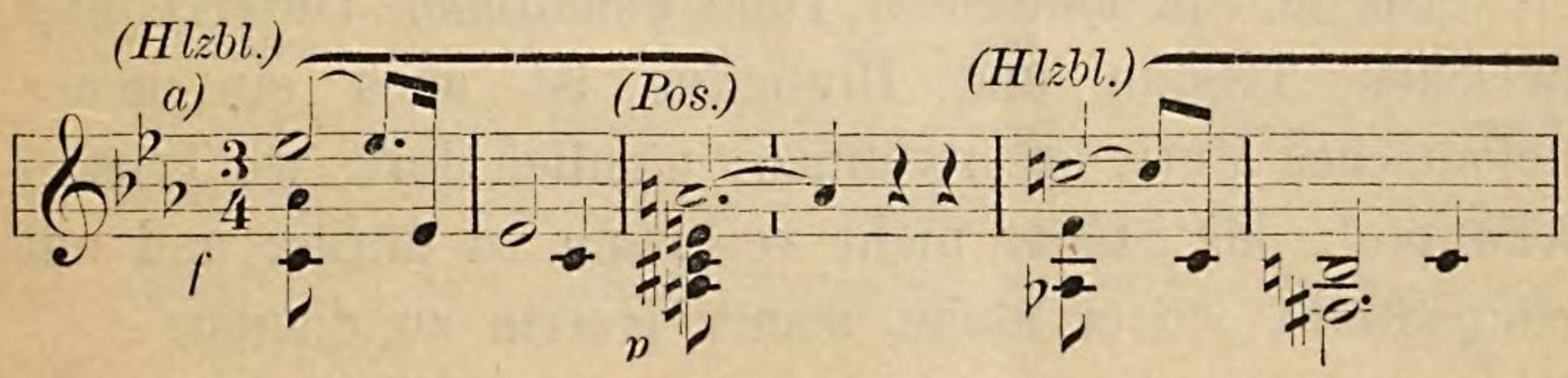
Die auf's Meer hinausblickende Brangäne giebt der Herrin Bescheid über die Fahrt: unter dem Klange des Seefahrtmotives (7a); Isolde dagegen, bei dem Ausbruche ihres Zornes über die ihr aufgezwungene Fahrt, bedient sich zuerst (beim Ausrufe: „Entartet Geschlecht!“) ganz flüchtig einer düsteren Andeutung des später so heiter tönenden Matrosenrufes (21), dann des Motives 7b und des Sehnsuchtsthema's (1b). Eine interessante Bildung ergiebt sich auch, während Brangäne's Erwähnung der starren Schweigsamkeit Isolde's auf der Fahrt, aus der Verknüpfung von 2a mit 1a; das schmerzliche Bangen bezeichend:

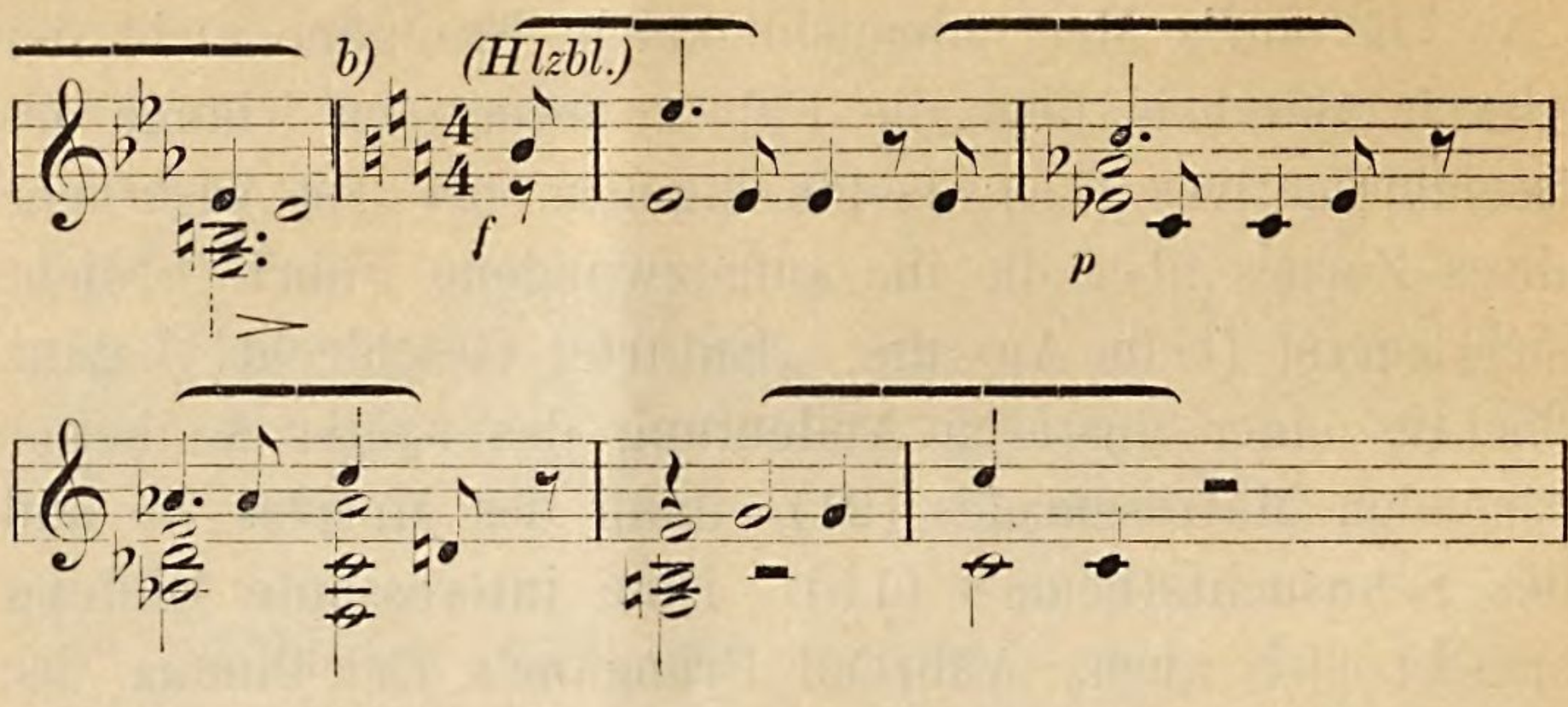
9. Etwas mässig.



In der zweiten Szene hat Brangäne auf der Herrin Geheiss den hinteren Vorhang weggezogen, so dass man den Schiffsraum mit seinen Mannen bis zum Steuerbord erblickt. Das Lied des Seemanns ertönt von Neuem, diesmal über dem dumpfen Tremolo der Bässe. Am Steuer steht Tristan, und auf ihn heftet Isolde dumpf brütend den Blick; dabei singt sie in sich hinein die Worte: „Todgeweihtes Haupt, todgeweihtes Herz!“ mit der Melodie des Todesmotiv's:

10. Mässig langsam.



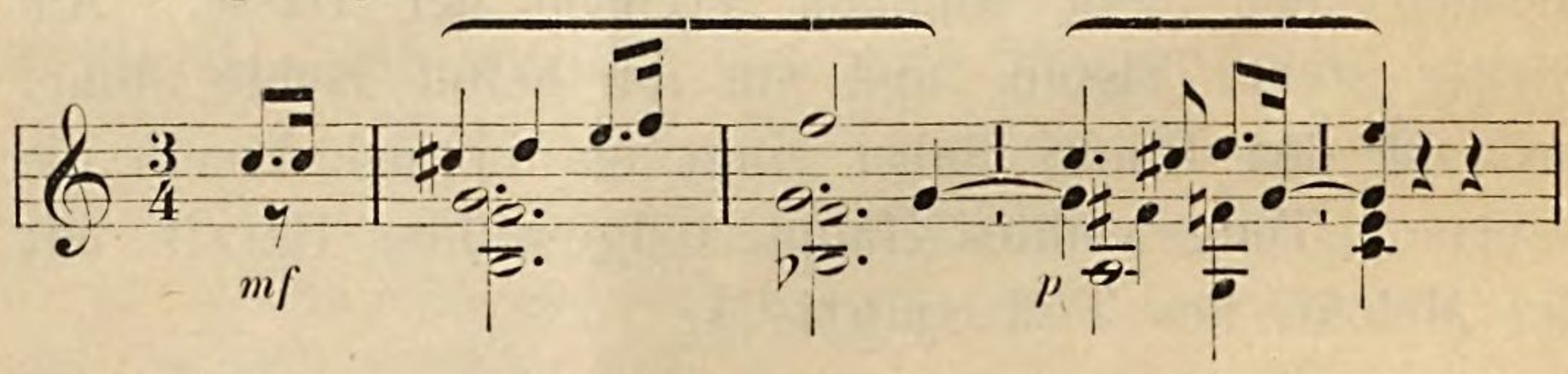


Dasselbe Thema wird bei b umgewandelt, wenn Isolde den Helden zornig als „Eigenhold“ bezeichnet.

Das Todesmotiv (10a) enthält in seinen ersten drei Takten (in dem schroffen Schritte vom As-dur-Dreiklange zu dem von A-dur) die Hindeutung auf den Tod, die drei letzten laufen in eine Variante des Sehnsuchts-motives aus und weisen damit auf die Liebe, die den Tod sucht.

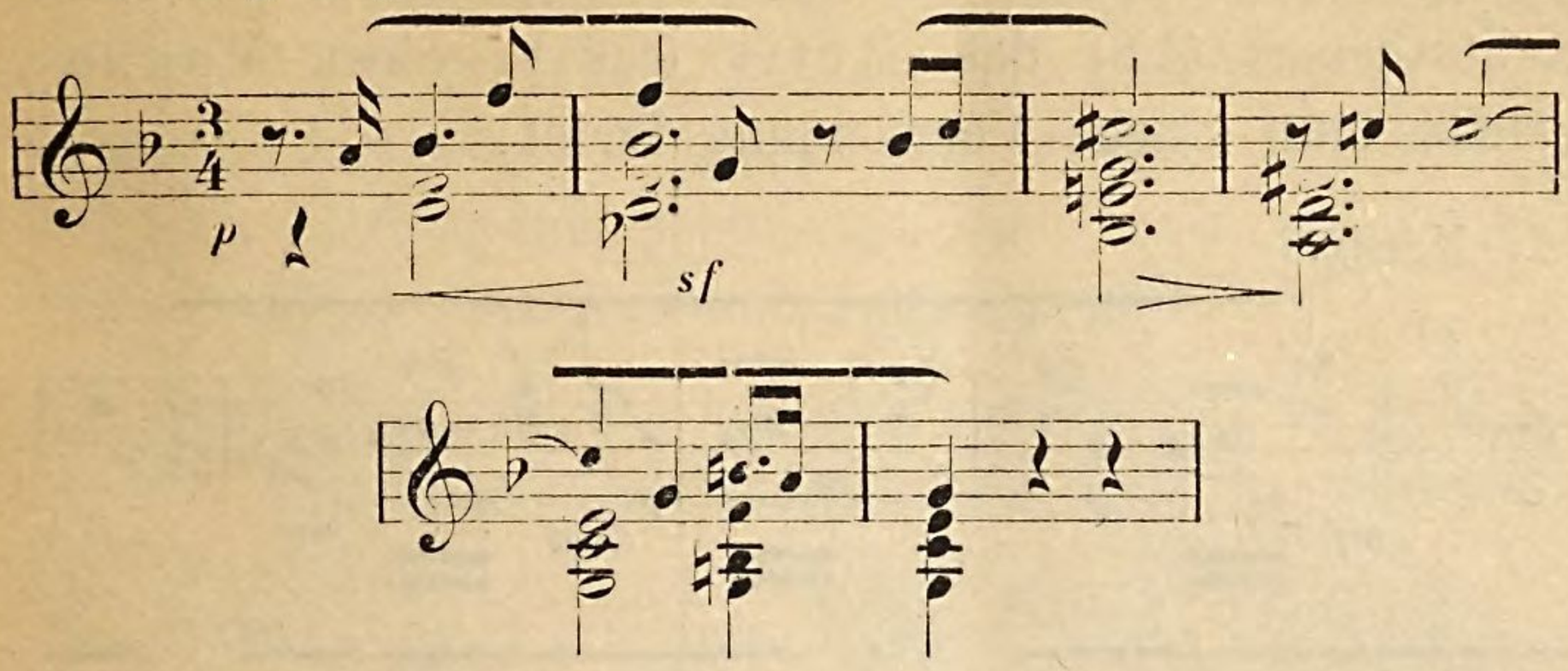
Wenn Brangäne Tristan als „das Wunder aller Reiche“ preist, so bildet sich aus dem Blickmotive (2a), durch rhythmische Veränderung, das Motiv edler Männlichkeit:

11. Mässig langsam.



Aus der in höfischem Tone gehaltenen Unterredung zwischen Tristan und Brangäne ist auch ein neues melodisches Motiv zu erwähnen; nämlich dort, wo Tristan behauptet, das Steuer nicht verlassen zu dürfen und auf jeder Stelle, wo er stehe, seiner Herrin zu dienen:

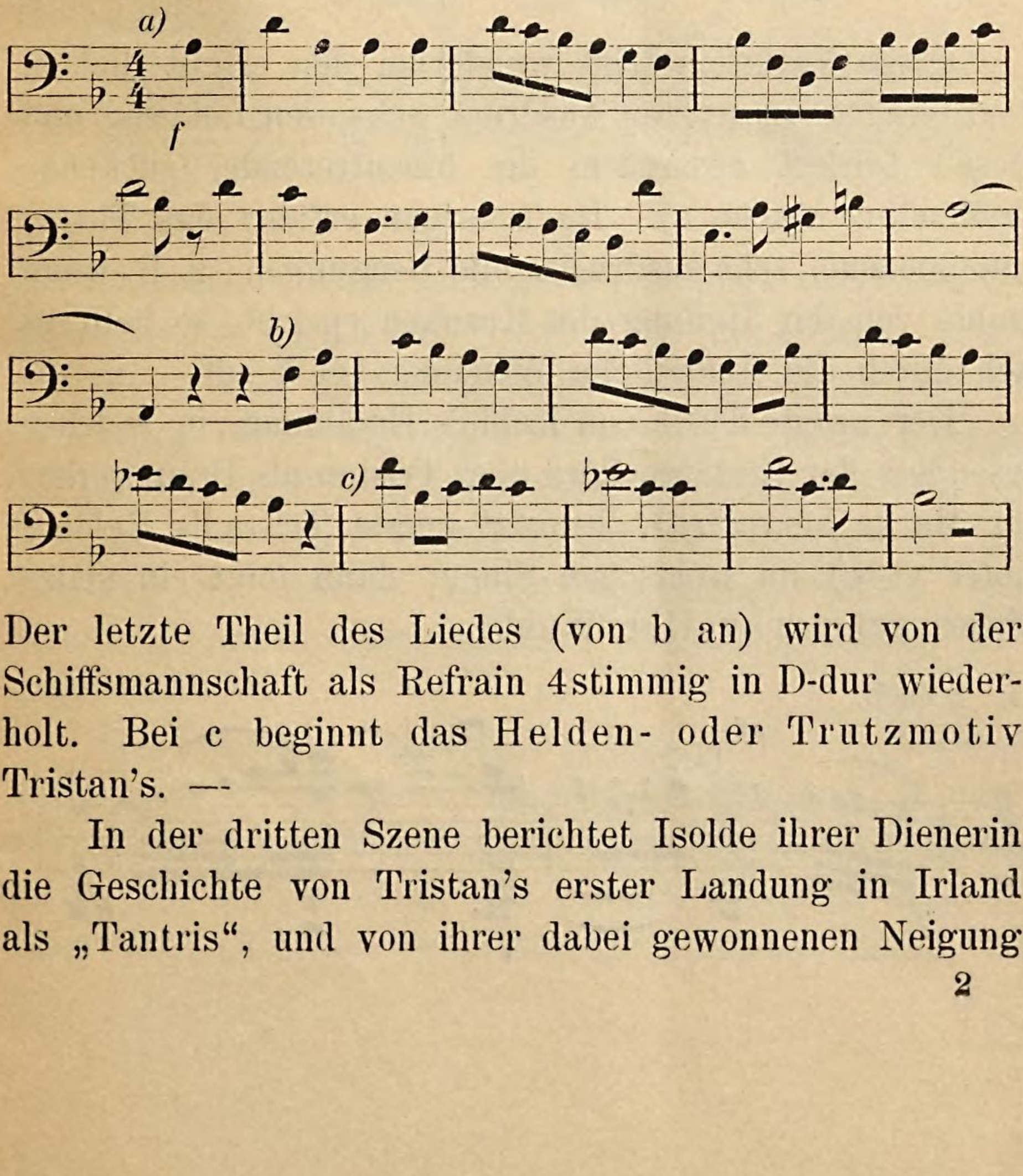
12. Mässig langsam.



Auch dieses Vasallenmotiv leitet sich aus dem Blickmotive (2a) her.

Nun zeigt sich das kräftig im Volkstone gehaltene Lied des Kurwenal „Held Morold zog vom Meere her“:

13. Ziemlich lebhaft.

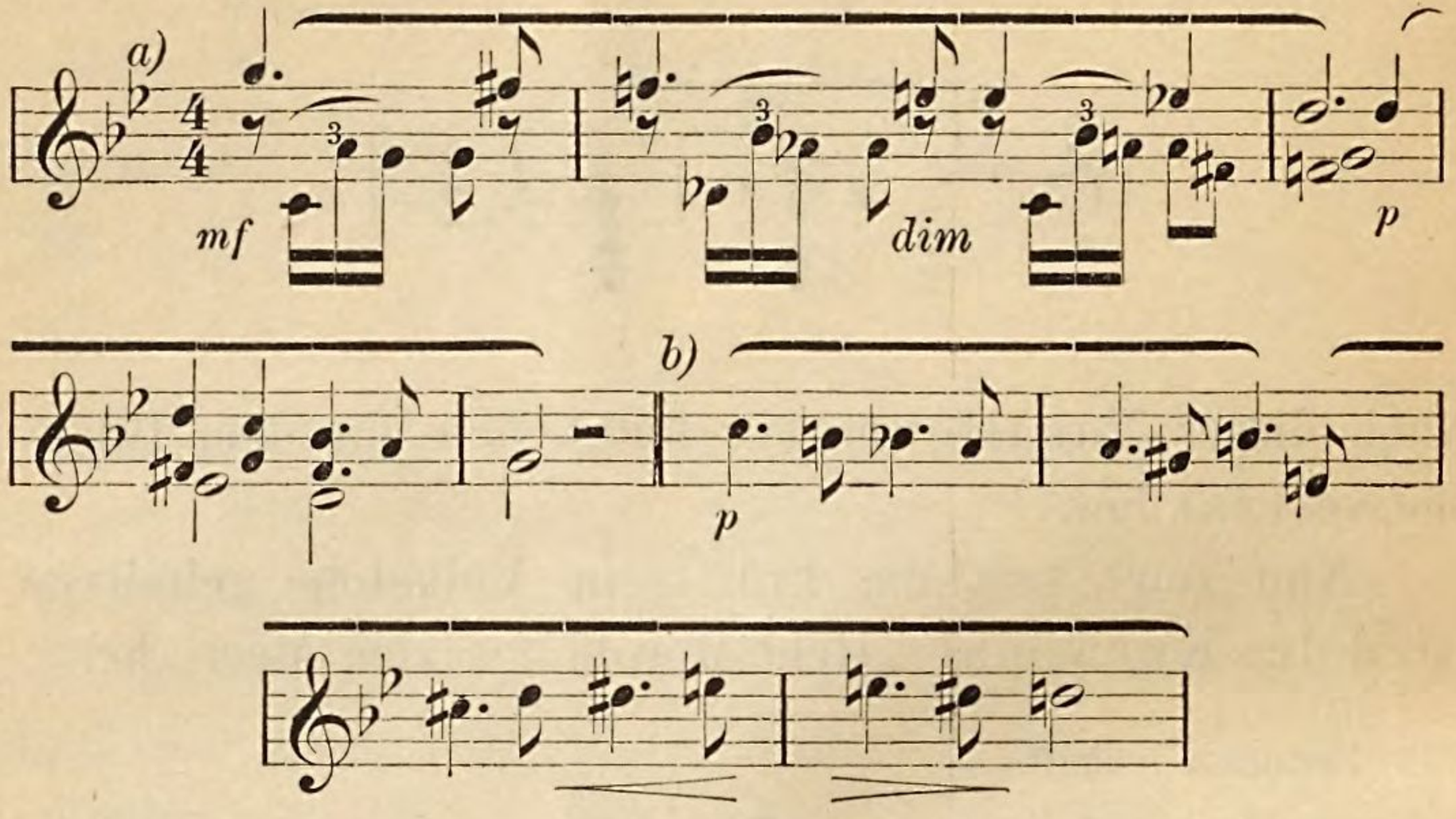


Der letzte Theil des Liedes (von b an) wird von der Schiffsmannschaft als Refrain 4stimmig in D-dur wiederholt. Bei c beginnt das Helden- oder Trutzmotiv Tristan's. —

In der dritten Szene berichtet Isolde ihrer Dienerin die Geschichte von Tristan's erster Landung in Irland als „Tantris“, und von ihrer dabei gewonnenen Neigung

für ihn. Hier bildet sich aus der Umkehrung des Sehnsuchtsthemas (1b) das Motiv des siechen Mannes, welches nun starke Verwendung findet:

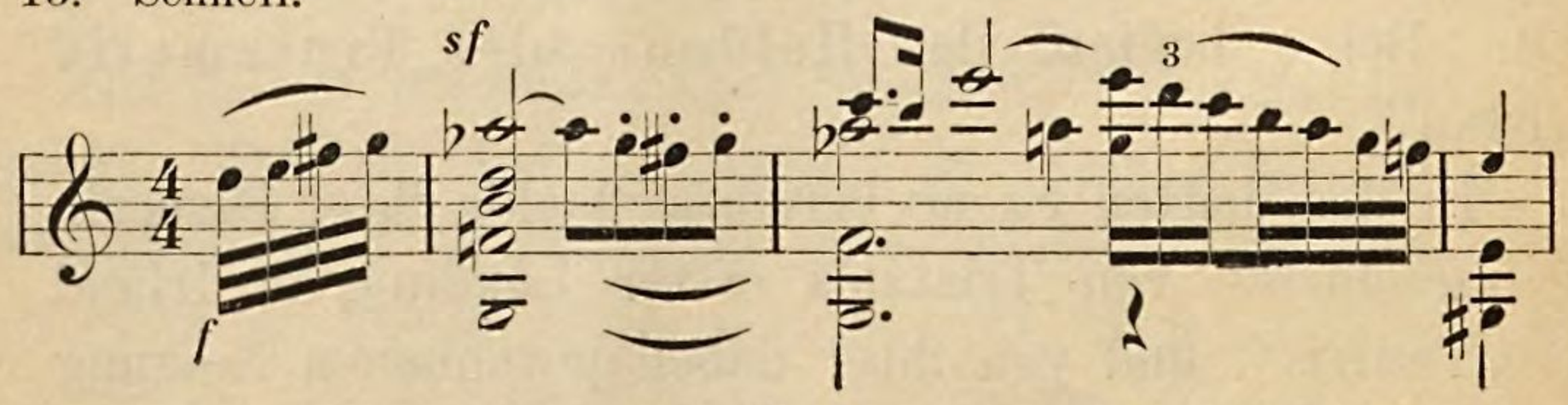
14. Mässig.



Obige Variation trifft wunderbar den erforderlichen, ganz entgegengesetzten Ausdruck schweren Leidens, und diesen fördert ausserdem die hinzutretende, zuckende Triolenfigur (siehe a). Im Uebrigen erfährt das Thema verschiedene, sehr ausdrucksvolle Beugungen: z. B. wenn Isolde von der Heilung des Kranken spricht, so hellt es sich durch die freundliche Wendung bei b auf.

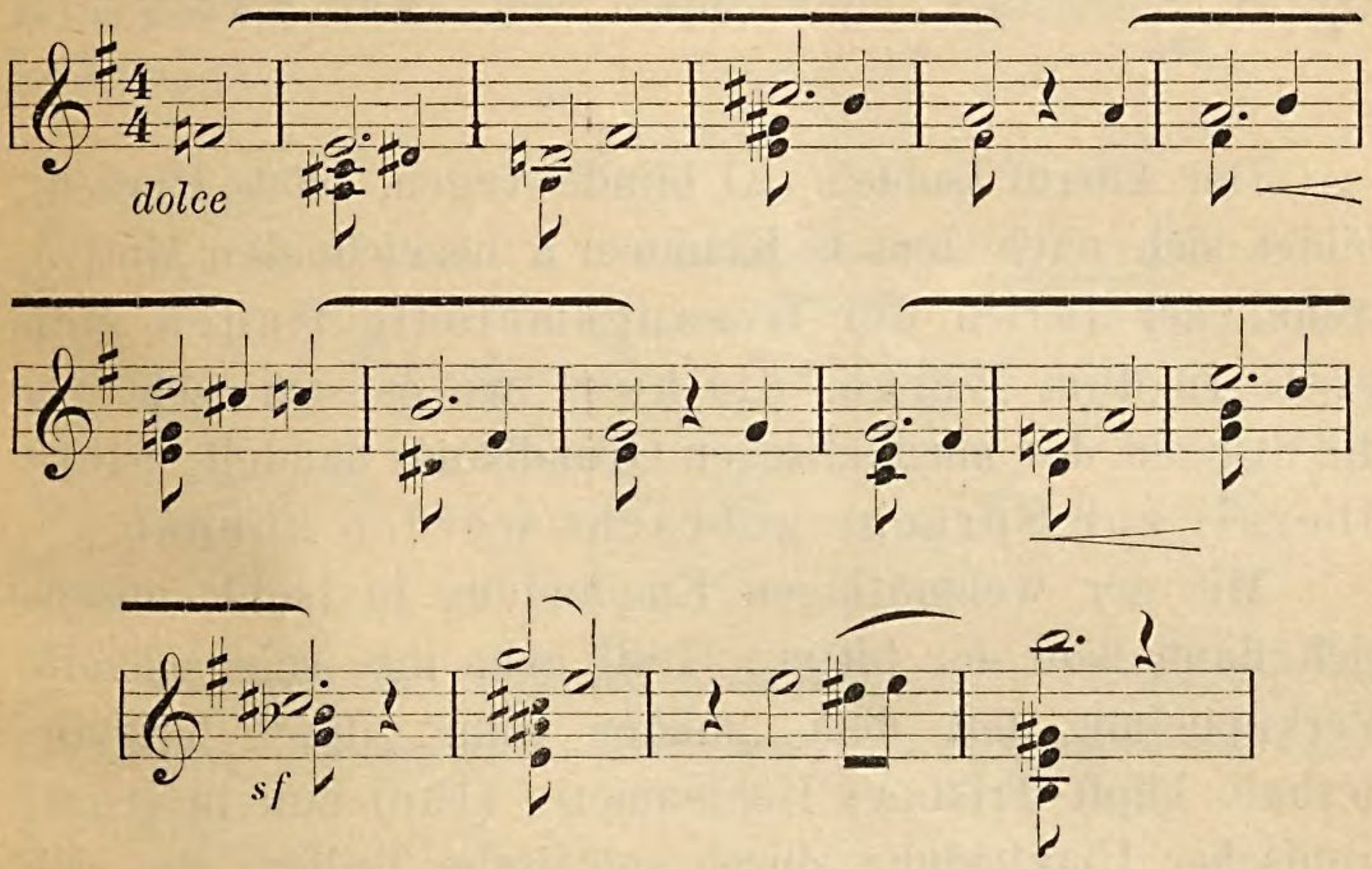
Der zweite Theil von Isolde's Erzählung, in welcher besonders der Ersteren Zorn über Tristan als Brautwerber für Marke hervortritt, benutzt zuerst Tristan's Heldenmotiv (13c) im ironischen Sinne; dann folgt ein neues Thema schmerzvoller Wuth:

15. Schnell.



Eine entzückende, aber schwermuthsvolle Melodie blüht auf, wenn Isolde in tiefer Wehmuth klagt: „Die schweigend ihm das Leben gab, — was stumm ihr Schutz zum Heil ihm schuf, mit ihr — gab er es preis!“ Dieses Motiv der Liebestäuschung:

16. Mässig.

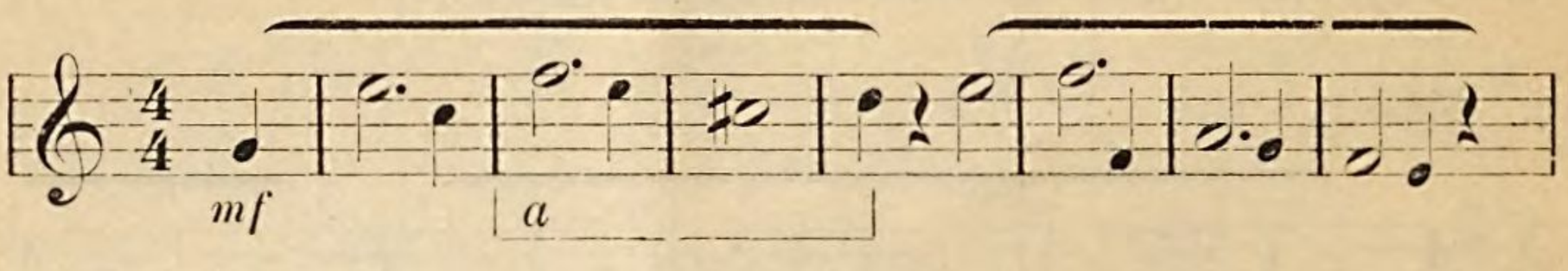


wird in seinem Ausdrucke ganz besonders durch die Begleitung der zuckenden Triole (14a) unterstützt. Dass der Meister die schöne Melodie nur ein einzig Mal im Werke anwendet, mag den unverständigen Spöttern vorgehalten werden, welche die Meinung zu verbreiten suchten: Wagner habe das Preislied in den „Meistersingern“ aus Eitelkeit über das — ihrer Vorstellung nach — ihm seltene Gelingen einer schönen Melodie so häufig dort angebracht.

Den Zweiflern an Wagner's Findigkeit von Melodien könnte ich hier noch eine treffliche Gesangsmelodie vorführen, welche die Worte Isolde's „Er schwur mit tausend Eiden mir ew'gen Dank und Treue“ schmückt, und die dann auch bald von Brangäne („Da Friede, Sühn' und

Freundschaft von Allen ward beschworen“) fast gleichlautend wiederholt wird. Dieselbe schliesst sich jedesmal dem Thema 15 unmittelbar an:

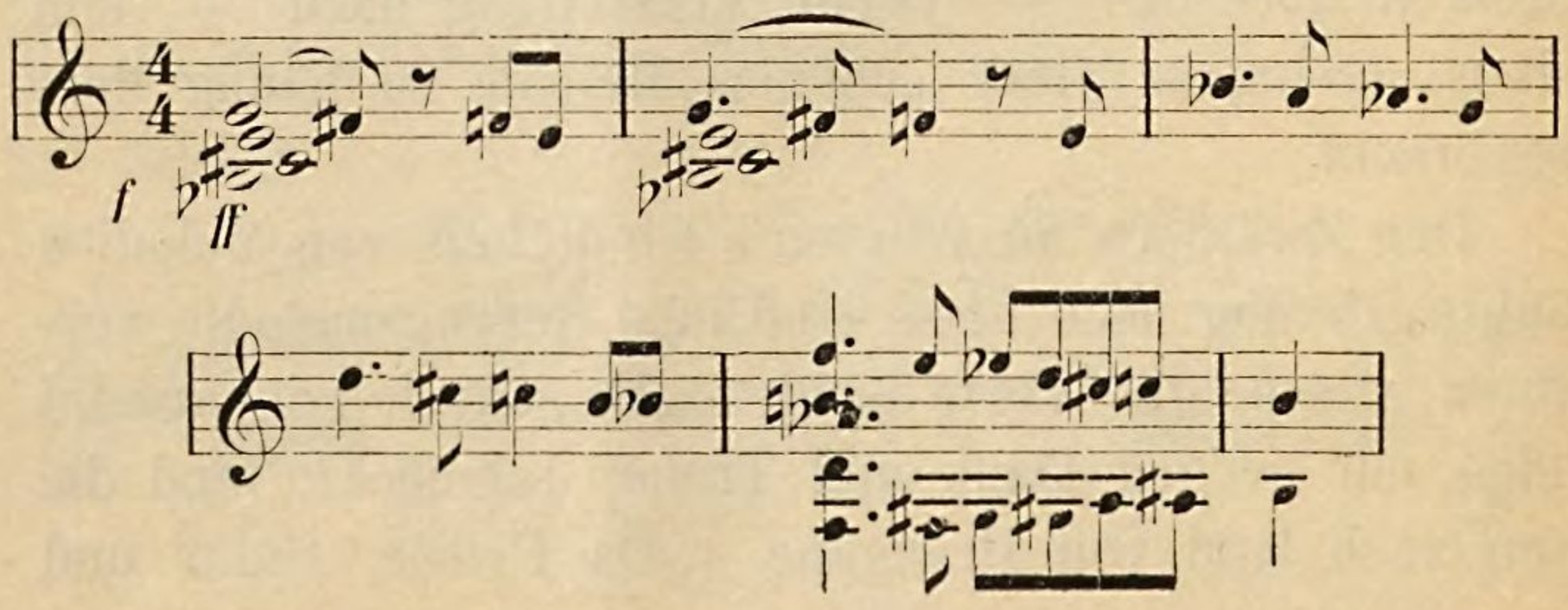
17. Ziemlich lebhaft.



Der Ausruf Isolde's „O blinde Augen, blöde Herzen“ bildet sich nach dem in Klammer a bezeichneten Motive. Aehnlicher Perlen der Gesangsmelodie finden sich viele in dem Werke, die hier, wo es sich mehr um die Stützen des musikalischen Grundbaues handelt, nicht überall zur Sprache gebracht werden können.

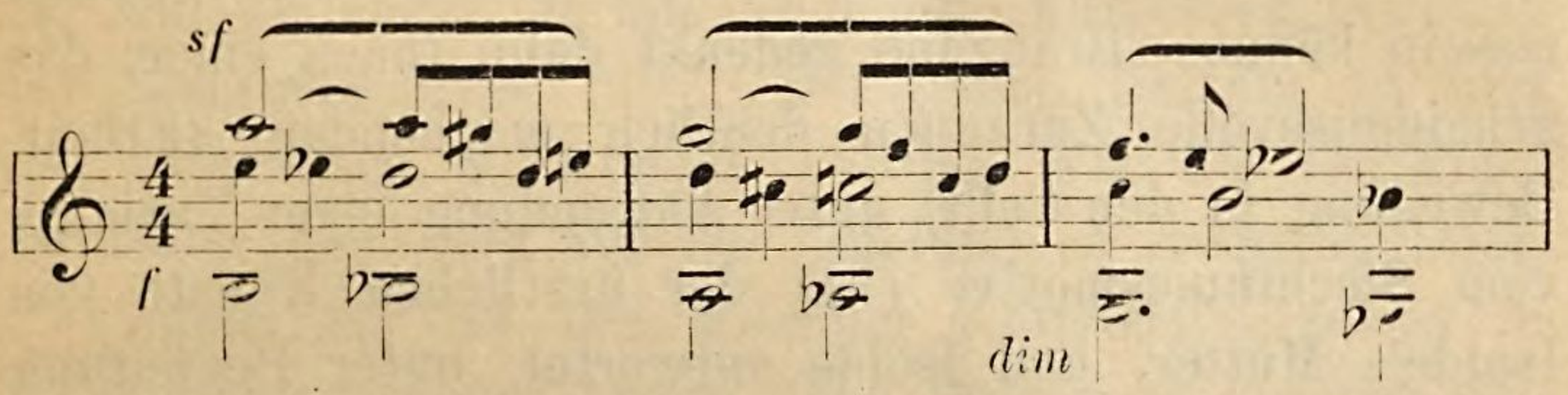
Mit der wehmüthigen Empfindung in Isolde mischt sich dann bald der bittere Groll über ihre schmachvolle Verkuppelung mit dem „müden Ohm“ durch Tristan; deshalb hüpft Tristan's Heldenmotiv (13c) nun in scharf ironischer Umkleidung durch spöttische Triller, die sich mit jener zuckenden Triole (14a) verbinden, in mannigfachen Modulationen vorüber; und endlich leiten das Siechthums- und das Heldenmotiv in den heftigen Ausbruch des Fluches der Königstochter ein, der sich motivisch folgendermaassen aus dem ersteren gestaltet:

18. Sehr schnell.



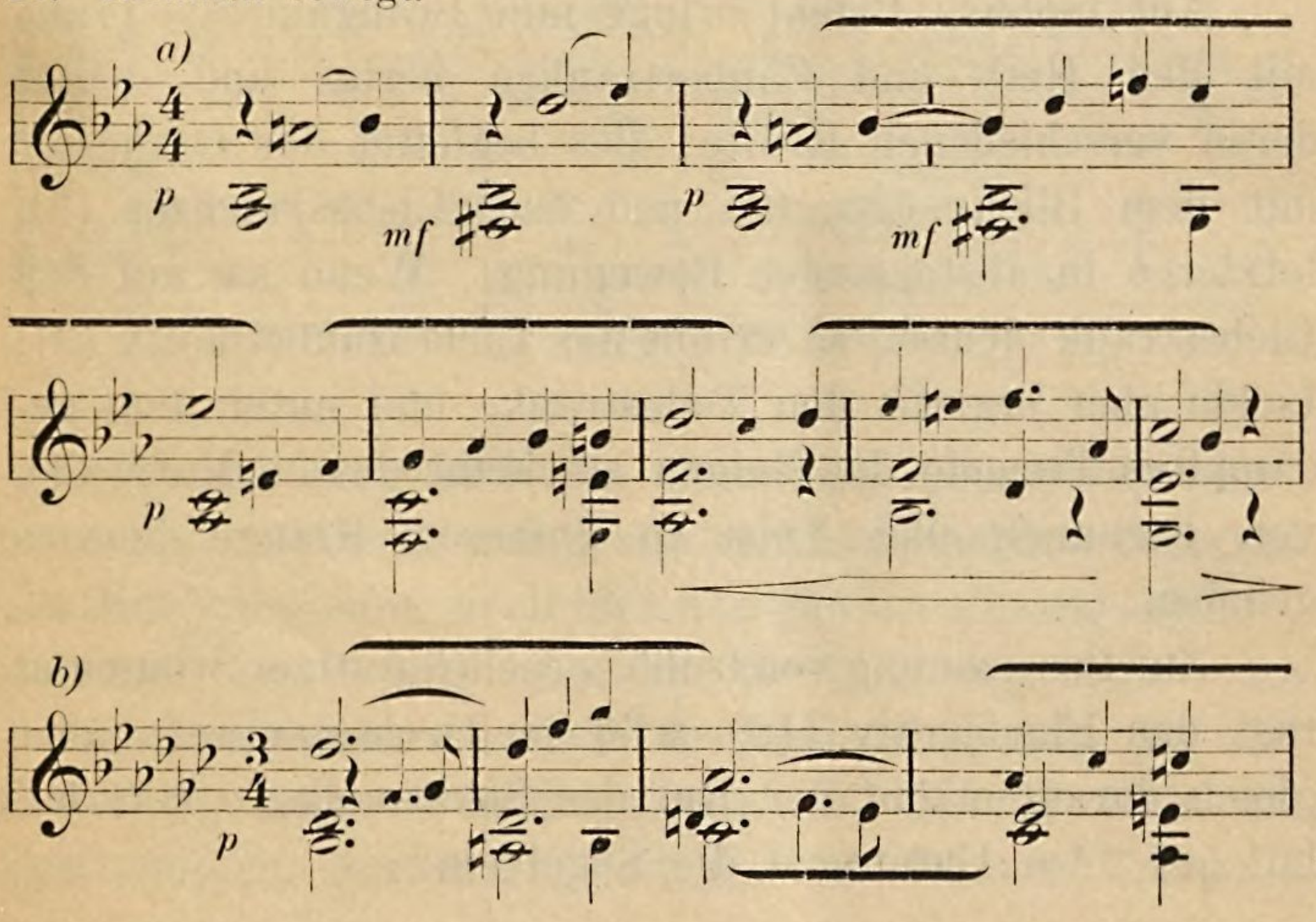
Die Kunst der allmäligen musikalischen Ueberleitung in eine entgegengesetzte Stimmung übt der Meister sehr schön während der theilnahmvollen Beruhigungsversuche Brangäne's, wo er, nach einer Verbindung des Fluchmotives mit dem Zornthema (8), die Leidenschaftswogen in ein sanfteres Fahrwasser leitet, indem er das Siechthumsmotiv mit einer schmeichelnd klingenden Figur verbindet:

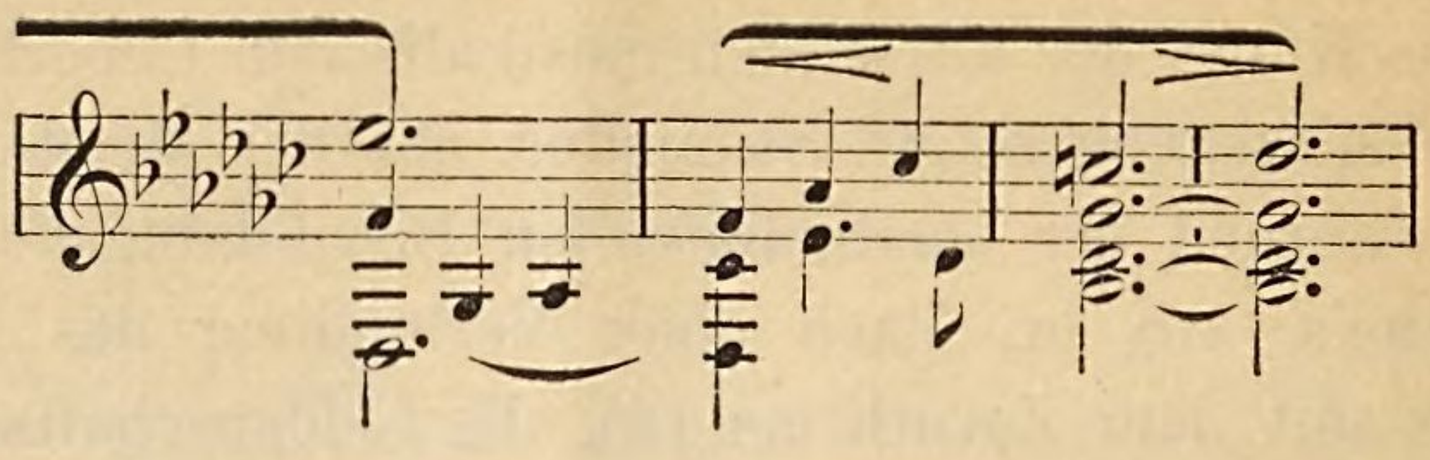
19. Schnell.



In gleichem, liebevoll besänftigendem Charakter ertönt das eigentliche Beschwichtigungslied der Dienerin:

20. Ziemlich bewegt.



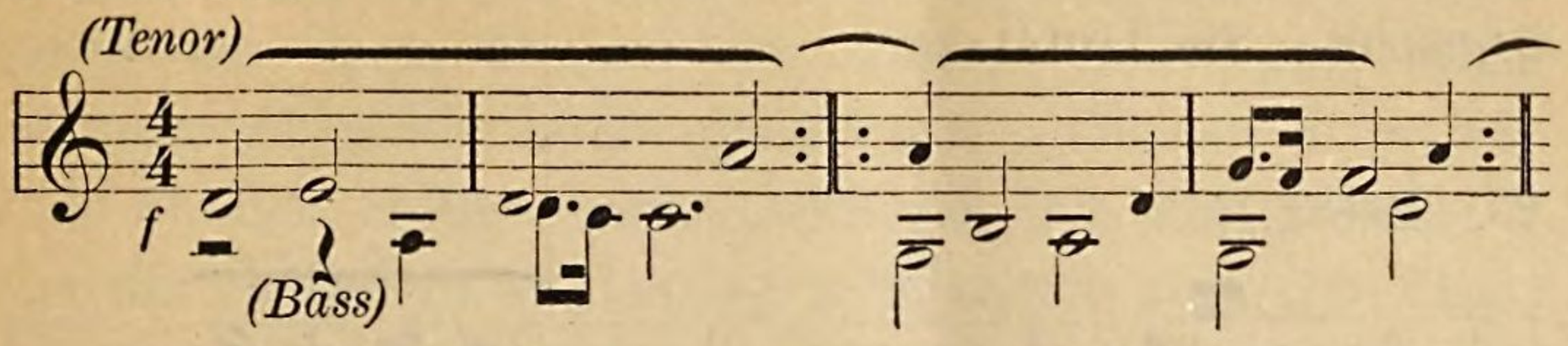


Der überredende Zug in demselben verstärkt sich bei b, wenn es, im $^3/_4$-Takte, in dem Augenblicke wiederkehrt, wo Brangäne (Isolden missverstehend) darauf anspielt: wie den König ein Liebestrank an seine Gattin fesseln könne. Brangäne gedenkt dann (nach einer, das geheimnissvolle Zuraunen deutlich machenden 32theil-Bewegung in den Celli) unter Anwendung einer Variante vom Siechthumsmotive (14) der ärztlichen Künste von Isolde's Mutter, und Isolde antwortet, unter Begleitung des Sehnsuchtsmotives (1b): „der Mutter Rath gemahnt mich recht!" Sie verlangt „Rache für den Verrath, — Ruh' in der Noth dem Herzen". Durch welche Mittel sie dies erhofft, spricht die Musik in dem Todesmotive (10a) aus.

Auf Isolde's Befehl bringt nun Brangäne die Truhe mit den Heil- und Zaubertränken herbei und deutet deren verschiedenen Kräfte; dies begleitet das Orchester mit dem Blickmotive (2) und dem Liebesjauchzer (5), letzteren in absteigender Bewegung. Wenn sie auf den Liebestrank deutet, so ertönt das Liebeszaubermotiv (3); Isolde aber ergreift den Todestrank, und unter dem gedämpften Tremolo der Geigen erscheint dessen Motiv (4), von Posaunen und Tuba in düsterem Klange hervorgehoben.

Zur Bezeichnung von Isolde's rachedurstiger Stimmung rast das Fluchmotiv (18) wild im Orchester auf; aber gleich darauf ertönt der Ruf des Schiffsvolks: „Ha! he! ho! he! Am Untermast die Segel ein":

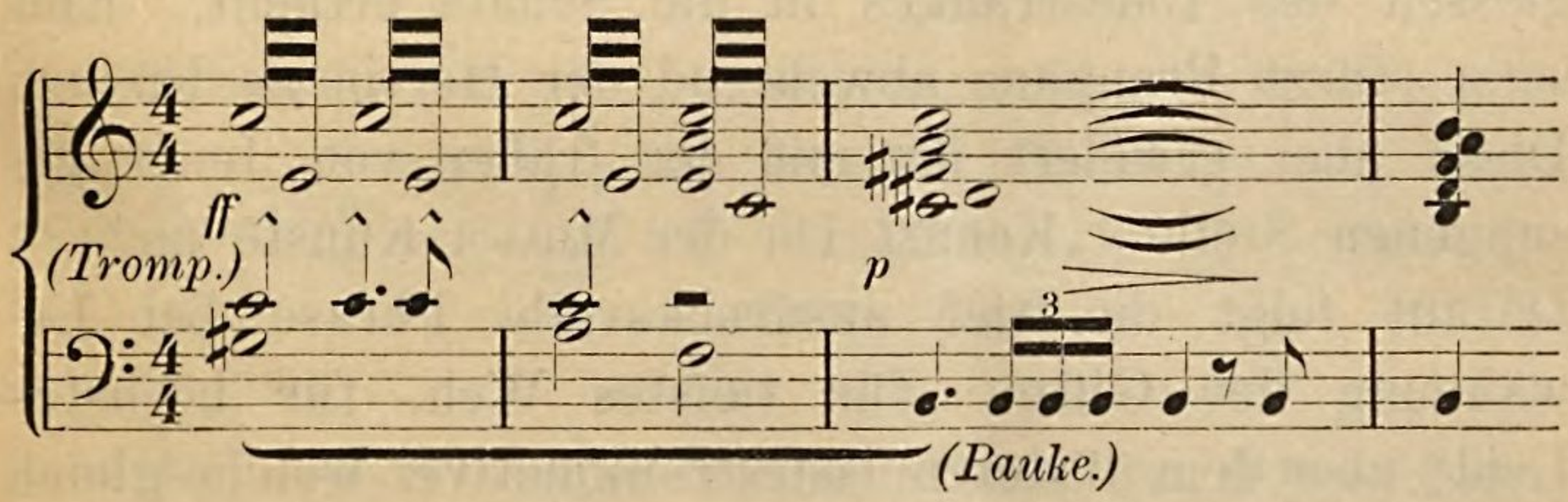
21. Schnell.



Kurwenal tritt nun (Szene 4) hastig ein und fordert die Frauen auf, sich für die Landung zu bereiten. Das Orchester greift hierbei den Matrosenruf (21) in $^{6}/_{8}$-Takt auf und verbindet ihn mit der munter hüpfenden Beugung des Seefahrtmotives (7c). Der ganze Tonsatz ist hier voll geschäftig pulsirenden Lebens, wie die Erregung der Besatzung kurz vor der Landung es erwarten lässt.

Isolde ist bei der Meldung Kurwenal's zuerst in Schauer zusammengefahren, dann aber fasst sie sich mit Würde, und beides malt das Orchester mit folgender treffenden Modulirung:

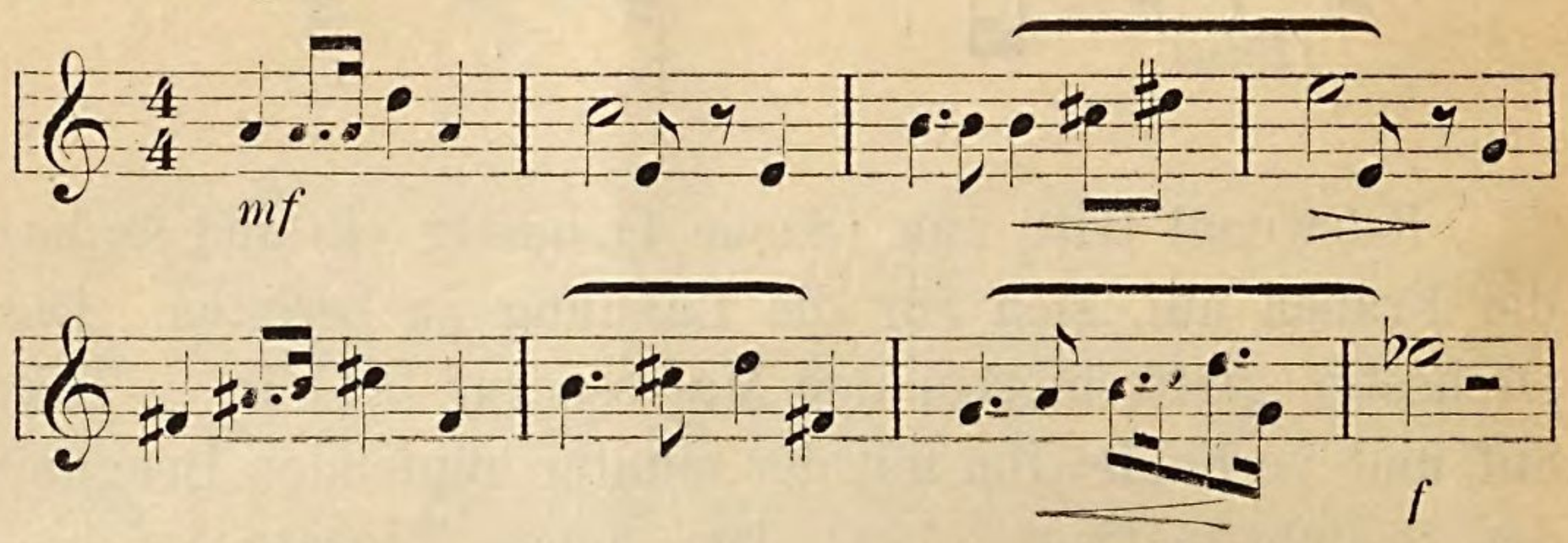
22. Mässig.



Hierbei zeigt sich der Grundbass dem Todestrankmotive entnommen, und in der gleichen Variante begleitet das Motiv beziehungsvoll hier den ganzen Gesang Isolde's. Zweimal wiederholt sich in der Gesangstimme eine äusserst entschlossen und drohend klingende Melodie (unter geringen Abänderungen), in welcher sich die Bestimmtheit ausdrückt, mit der die Fürstin Tristan's

Knappen den Auftrag an seinen Herrn einzuschärfen wünscht. Sie lautet so:

23. Mässig.

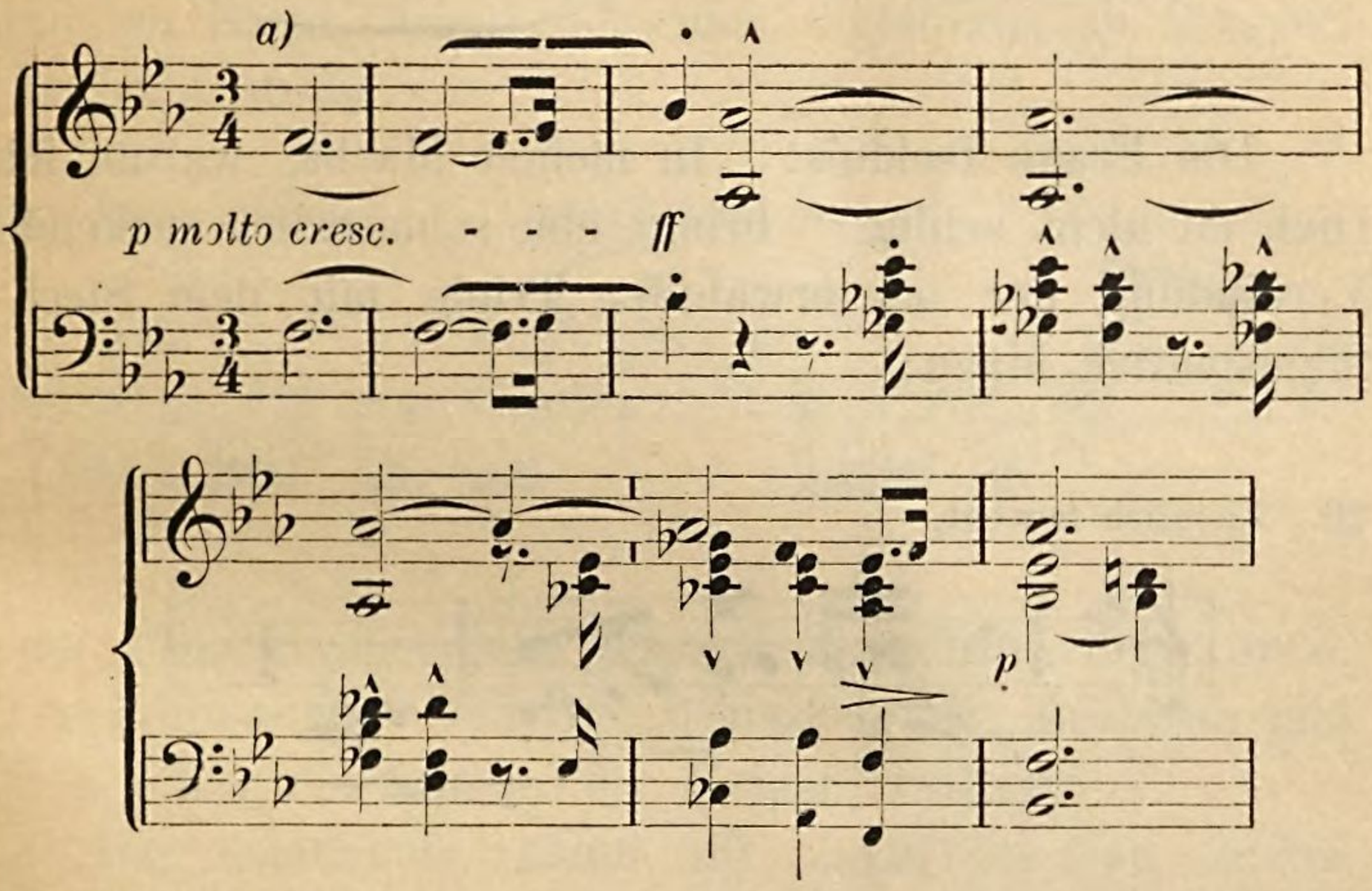


Kurwenal tritt ab, nachdem er den Auftrag vernommen, und Isolde wirft sich in Aufregung an der Freundin Brust mit den Worten: „Nun leb' wohl Brangäne, grüss' mir die Welt! etc.“ Eine wild aufbrausende Figur in den Streichern (dem Sehnsuchtsmotive nachgebildet) leitet diese Szene ein; sie wechselt mit dem Todestrankmotive ab, wenn Isolde den Befehl zum Eingiessen des Todestrankes in die Schale ertheilt. Entsetzt stürzt Brangäne abwehrend der Herrin zu Füssen, Diese aber erwidert ihr mit der früher von Jener gesungenen Stelle: „Kennst Du der Mutter Künste nicht?“ Darauf folgt die tief ausdrucksvolle Phrase bei Erwähnung der Gifte: „für tiefstes Weh, für höchstes Leid“ über dem düsteren Todestrankmotive, welche gleich darauf in erschütternder Weise von Brangäne („O tiefstes Weh etc.“), in Begleitung schluchzender Seufzer der Hoboe, wiederholt wird. Dann kündigt Kurwenal Tristan's Nahen, unter der Wiederkehr jener wilden Geigenfigur und des Zornmotives (8), an.

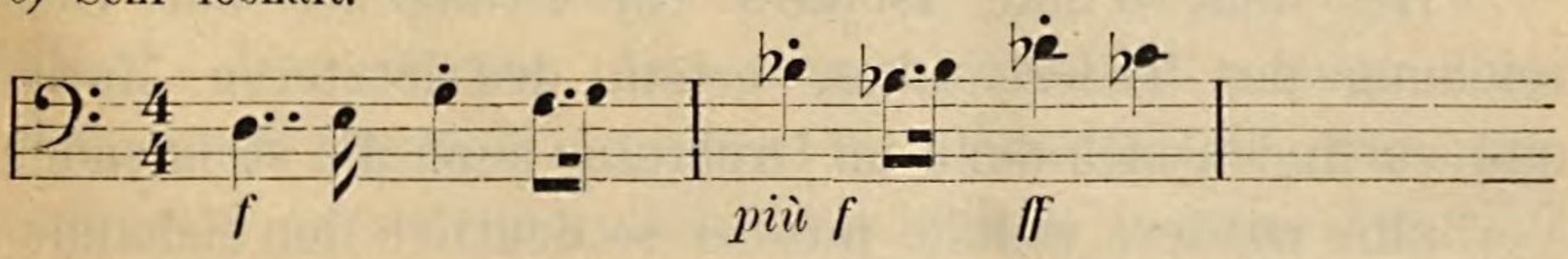
Die fünfte Szene eröffnet das Schicksalsmotiv der im Zorne und im Angesicht des Todes zur Erklärung schreitenden Liebenden. In langgedehntem, mächtig sich

steigerndem Tone der Bläser beginnend, schwingt es sich heftig zu einem Vorhalt der kleinen Terz auf, unter welchem ebenfalls lange gehaltenen Tone der Streicherchor ähnlich heftige Vorhaltsakkorde hin- und widerwirft und sie endlich in wehmüthigem Klageton verhallen lässt:

24. Langsam.

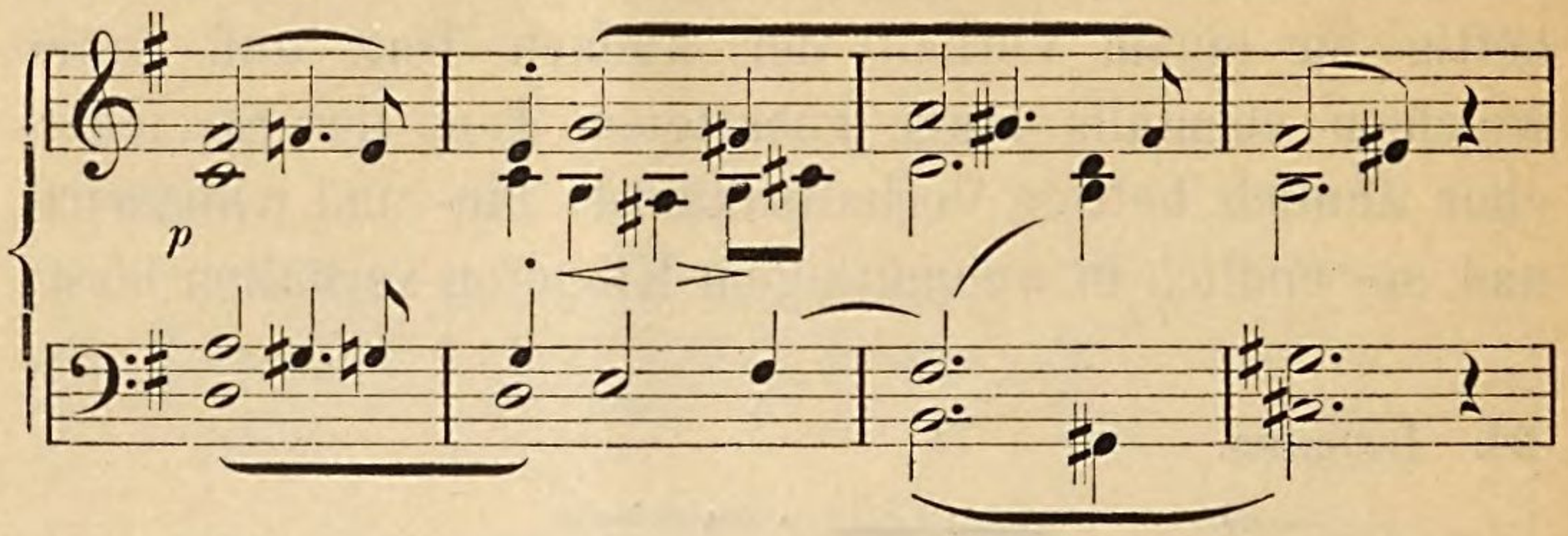


b) Sehr lebhaft.



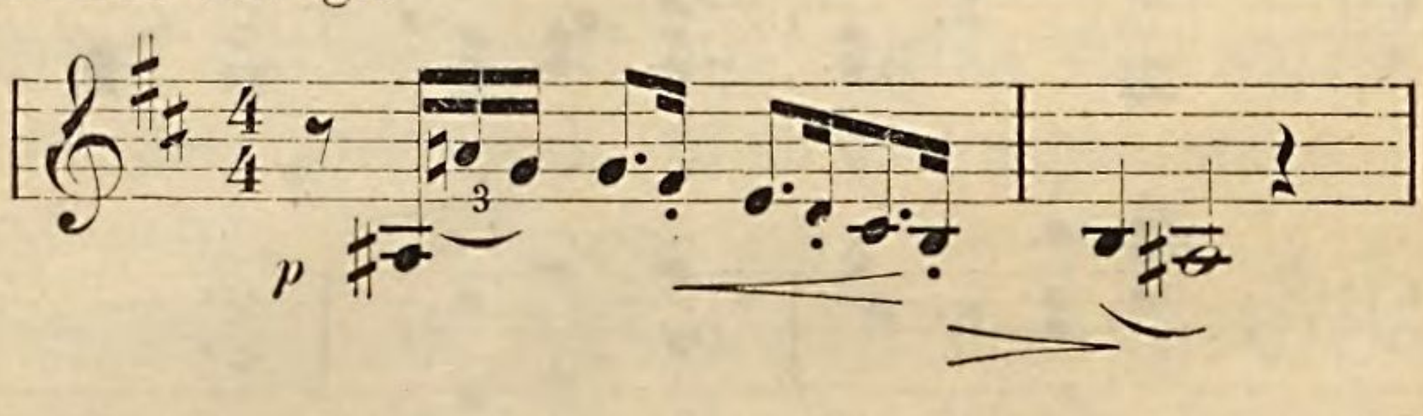
Mit diesem Thema wechselt bald das Todestrank-, bald das Zornmotiv ab; beim Wachsen der Leidenschaftlichkeit in dem Gespräche gestaltet es sich wie die Variante b. Mit dem Hinweise Isolde's auf die erste Begegnung des Paares in Irland tritt naturgemäss das Siechthumsmotiv auf, und bei der Erwähnung des von Tristan erschlagenen Verlobten der Königstochter erscheint ein aus demselben Thema hervorgegangenes Klagemotiv derselben:

25. Mässig.



Die Frage Isolde's: „In meiner Macht, warum ich Dich da nicht schlug?“ bringt eine schmerzlich zuckende Verbindung der oft erwähnten Triole mit dem Siechthumsmotive hinzu:

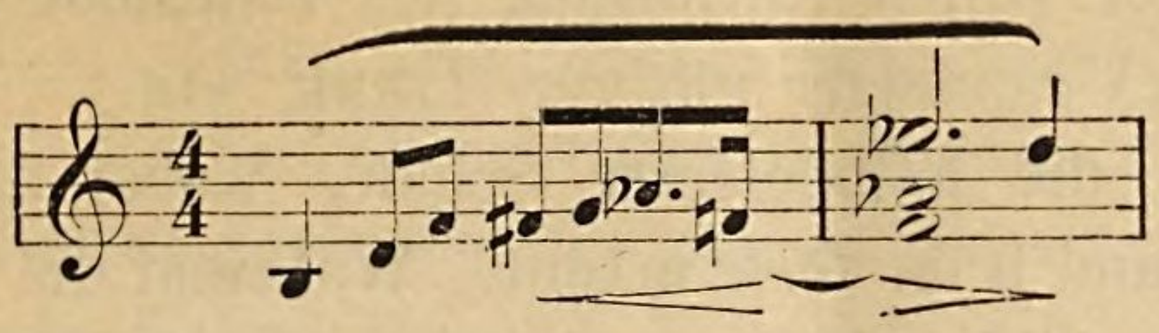
26. Ziemlich bewegt.



Bei dem Winke Isolde's für Brangäne, zur Darreichung des Todestrankes, ertönt des letzteren Motiv, und es finden sich dazu im Orchester auch die stöhnenden Vorhalte wieder, welche hierbei so deutlich den Schauder der treuen Dienerin malen.

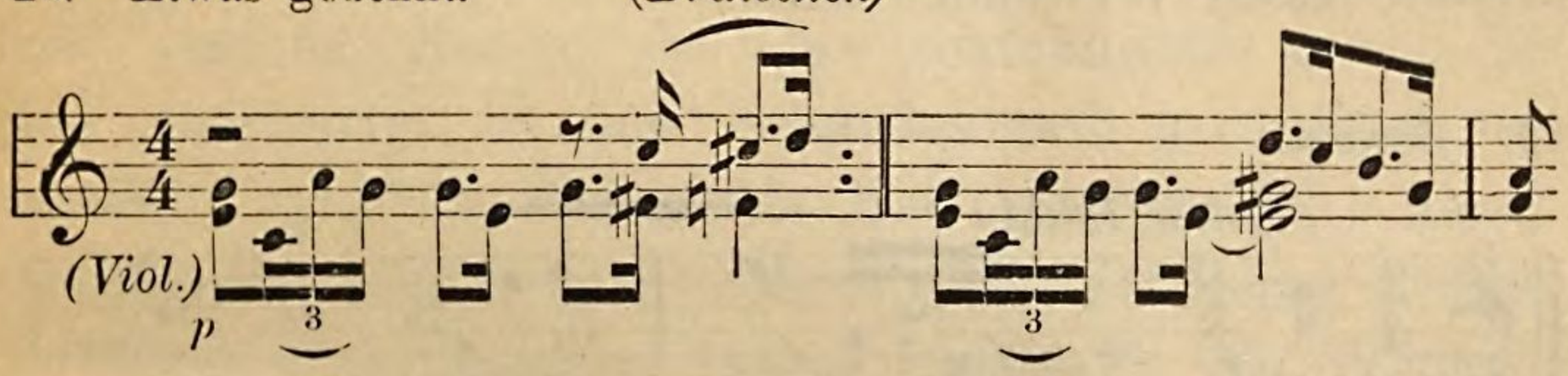
Nun ertönt hinter dem Vorhange des Gemaches wieder der Ruf der Matrosen; Tristan fährt aus dumpfem Brüten mit der Frage auf: „Wo sind wir?“, und Isolde antwortet, beim Klange des Todesmotives: „Hart am Ziel! Tristan, gewinn' ich Sühne?“ (Gleichzeitig vollzieht an dieser Stelle Brangäne die heimliche Vertauschung des Todes- mit dem Liebestranke). Hierauf ertönt auch in der Musik eine deutliche Fragefigur in einer Variante vom Leidensmotive 1a:

27. Mässig.



Die bittere Hindeutung Isolde's auf Tristan's vermuthliche Anrede seines Oheims, bei Uebergabe der gelandeten Braut, bringt folgendes, eigenthümlich hohnvoll klingende Motiv:

28. Etwas gedehnt. *(Bratschen)*



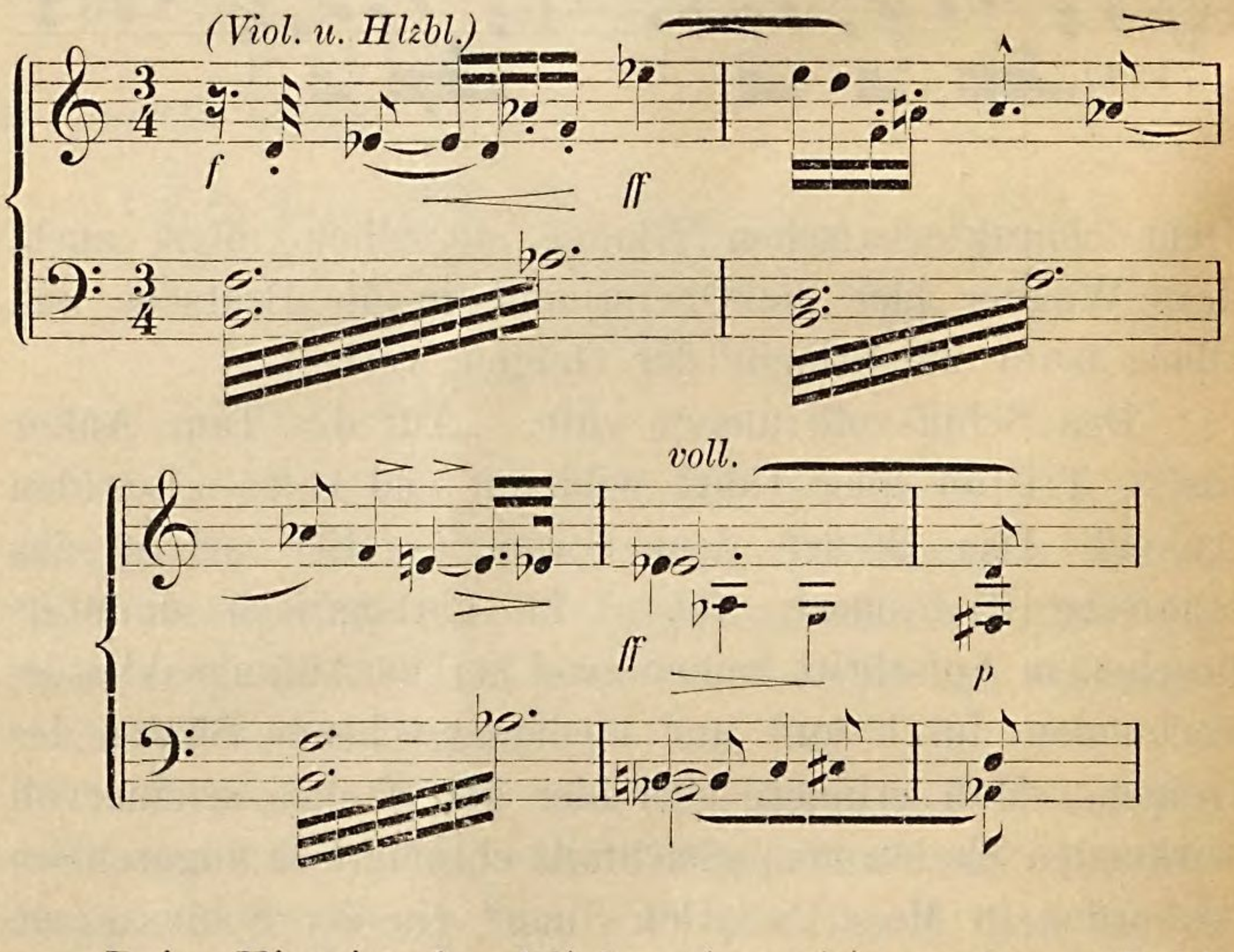
Dem charakteristischen Klange desselben dient auch, dass Wagner hier die Oberstimme in die Bratsche und Oboe, über die Stimme der Geigen, verlegt.

Das Schiffsvolk aussen ruft: „Auf das Tau, Anker los!“ Tristan aber fährt wild auf und ruft: „Los den Anker! Das Steuer dem Strom.“ Hier ertönt das tragische Todesmotiv (10a) in chromatisch ununterbrochenem Aufschritt seiner zwei herben Anfangsakkorde, verbunden durch auf- und niederschwebende Skalen der Geigen. Man erinnere sich hier der ähnlich schauervoll wirkenden Skalen über gleichfalls chromatisch angereihten Akkorden in Mozart's „Don Juan“ (in der Schlussszene und der Ouverture). Mozart lässt sogar einmal (im „König von Thamos“) zur Darstellung von teuflischem Wesen, ähnlich wie Wagner, den verminderten Septimen-Akkord anhaltend chromatisch aufrücken.

Tristan nimmt aus der Hand Isolden's die Trinkschale mit dem vermeintlichen Todestranke und trinkt

während der vollen Entfaltung des Todesmotiv's bei den Worten: „Vergessens güt'ger Trank etc.“ Isolde entreisst ihm die halbgeleerte Schale, wobei das Doppelmotiv 1 a und b im *forte* ertönt. Während die Liebenden, von Schauer erfasst, sich anblicken, malt das Orchester die Bewegung ihrer Seelen mit dem, durch Tremolo's der Geigen verschleierten Sehnsuchtsmotive, zuletzt ganz ähnlich der Einleitung des Werkes. Eine besonders herbe Schauerfigur bringen die Geigen und Holzbläser zum Tremolo der Bässe, welche nur noch einmal (im dritten Akte) verwendet wird:

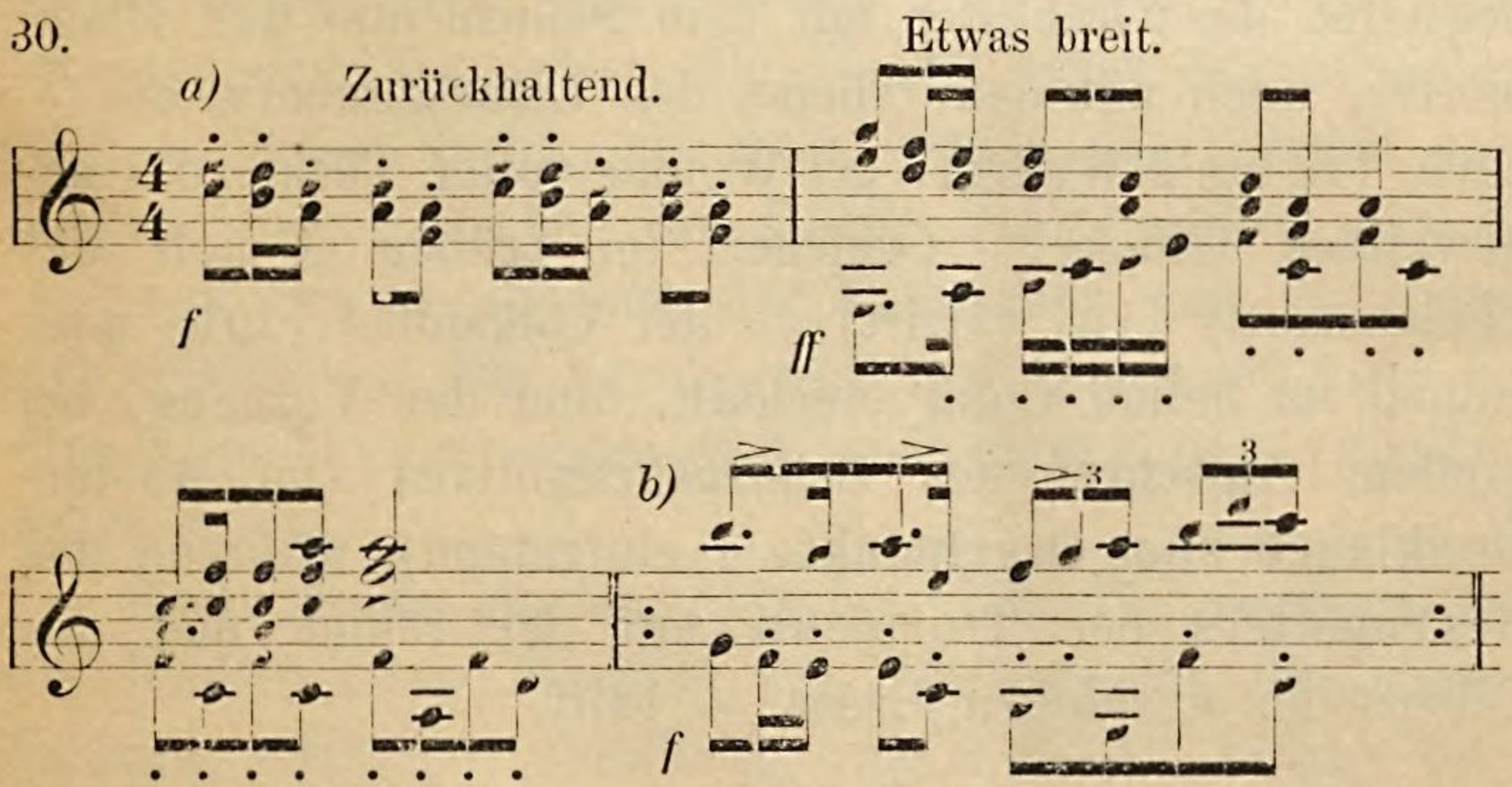
29. Bewegt.



Beim Eintritt des Blickmotives (2) gewinnen Beide die Sprache wieder und umfassen sich mit Gluth. Doch fast im selben Augenblicke ertönt der, König Marke am Ufer begrüssende, Ruf des Schiffsvolkes, und Brangäne stösst händeringend ihre Wehklage unter Begleitung einer herben Akkordfolge zum weit auseinandergelegten Sehn-

suchtsmotive (1b) aus. Jene beiden in Entzückung Schwelgenden sehen und vernehmen nichts von der Aussenwelt. Die Musik schwelgt gleichfalls in der Darstellung seligster Liebesempfindungen, indem sie mit den wesentlichsten Tonsätzen des Vorspiels den Gesang der Liebenden („Was träumte mir“ etc.) begleitet. Bei den Worten „sehnender Minne schwellendes Blühen“ tritt der Liebesjauchzer (5) auf, mit dem Sehnsuchtsmotive (1b) verbunden; bei „weltentronnen Du mir gewonnen“ — gesellt sich das Liebeszaubermotiv (3a) hinzu, und zu dem lange im Tone ausgehaltenen Schlussworte „Liebeslust“ (auf der None a des Quartsextakkordes g c e, der sich unerwartet in den Sekundakkord g a cis e verwandelt) tritt das Motiv des Matrosenrufes (21) hinzu, umtobt von einer erregten Staccatofigur der Bässe. Dieser Bassfigur entkeimt dann (unter Hinzutritt von Triangel, Becken und der Trompeten auf der Bühne) das Motiv des Volksjubels zur Begrüssung Marke's:

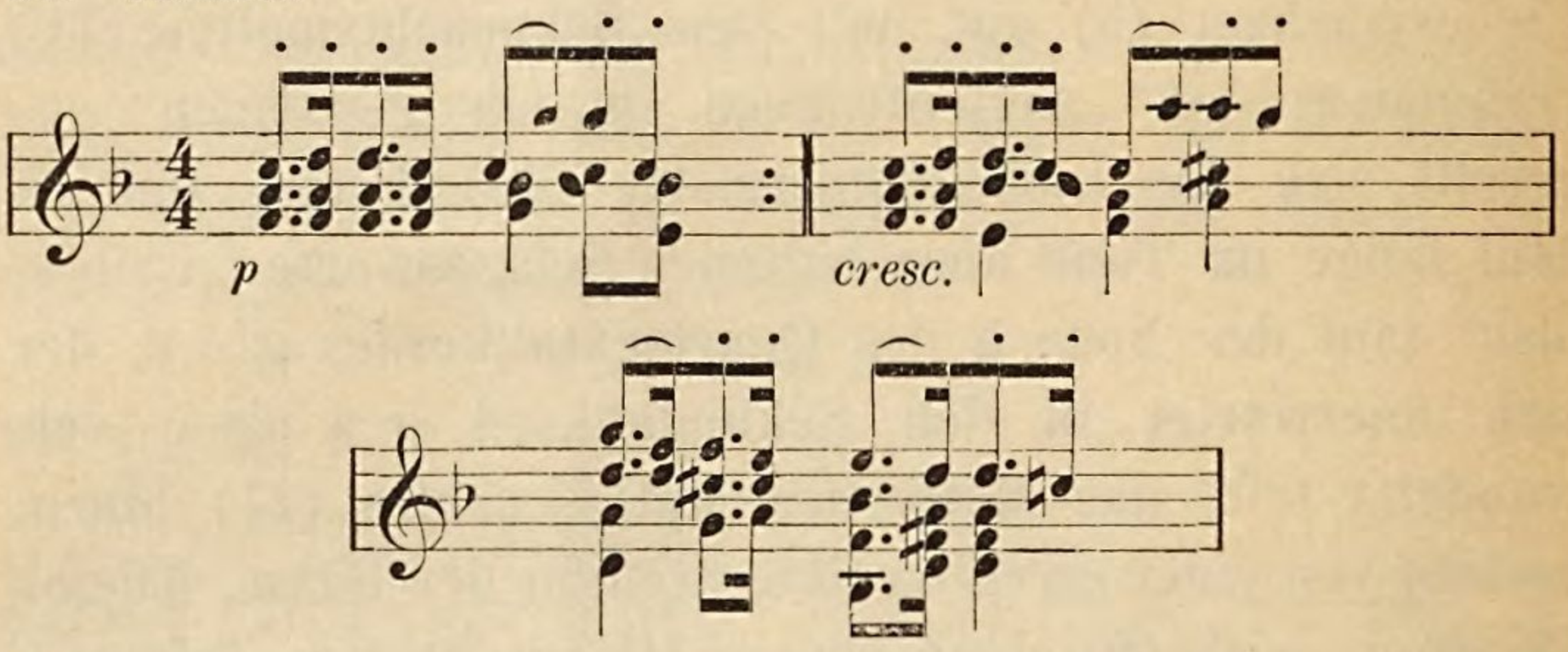
30.



Mit ihm verbindet sich zu frappanter Förderung des Ausdrucks das Seefahrtsmotiv (7c), wie die Variante 30b zeigt.

Nun tritt Kurwenal heran, um Tristan zur Begrüssung des Königs aufzufordern. In seiner von Jubel durchdrungenen Rede bildet sich das Thema des Matrosenrufes (21) zu einer tänzelnden Weise um, die wohl Bezug nimmt auf die darin erwähnten, munter herannahenden Nachen mit Marke und seinem Gefolge:

31. Lebhaft.



Sie lenkt bald wieder in den Jubelruf des Volkes (30) ein.

Die erstaunten Fragen des endlich zur Besinnung kommenden Liebespaares: „Wo bin ich? Leb' ich" u. s. w. begleitet das Orchester mit dem Sehnsuchts- und Blickmotive, auch mit dem Thema des Liebeszaubers, bis — nach Tristan's Wehruf: „O Wonne voller Tücke, o trug-geweihtes Glücke!" (welcher im trüben A-moll das Leidensmotiv [1a] variirt) — der Volksjubel (30b) noch einmal im hellen C-dur erschallt, und der Vorhang, bei grellem Aufschrei des Sehnsuchtsmotives (im As-dur-Dreiklange zum Orgelpunkte g eintretend), während des Geschmetters der Trompeten auf der Bühne und des Tobens der unruhigen Bässe — fällt.

Zweiter Aufzug.

(Vollendet zu Venedig im März 1858.)

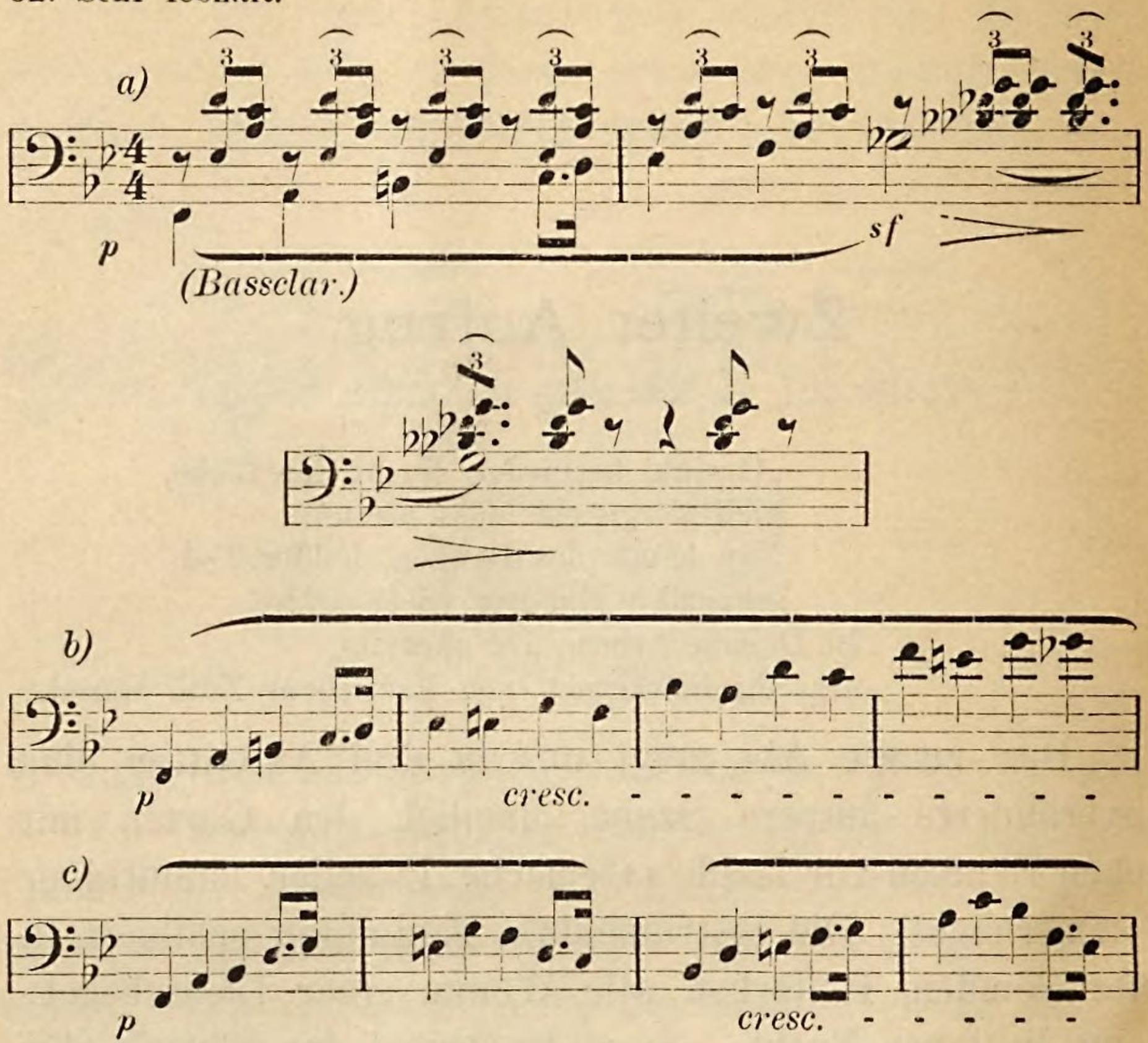
„O sink' hernieder, Nacht der Liebe,
gieb Vergessen, dass ich lebe. —
Nun banne das Bangen, holder Tod,
sehnend verlangter Liebestod!
In Deinen Armen, Dir geweiht,
urheilig Erwarmen, von Erwachens Noth befreit."

Der zweite Akt zeigt uns in drei Auftritten eine unveränderte äussere Szene, nämlich den Garten mit hohen Bäumen vor Isolde's Gemache, in heller, anmuthiger Sommernacht. Die instrumentale Einleitung schildert in entzückenden Tonfarben alle Wonne einer Liebesbegegnung in lauer Nacht; sie malt sowohl das Säuseln der Blätter, das Rauschen der Quelle in der stillen Natur, als auch das Herzpochen der Erwartung und die süsse Befriedigung in der Vereinigung der Liebenden, die in solcher Nacht zum ersten Male sich ohne Zeugen wiederfinden sollen.

Nach einem kurzen Aufschrei des Tagesmotives in den Bläsern (siehe Beispiel 42), welches den tragischen Ausgang des so glückselig beginnenden Aktes vorempfinden lässt, und einem daran sich schliessenden flüsternden Tremolo des Streichquartett's, erklingt sogleich, mit einem im kleinen Nonenakkorde aufsteigenden Tongange der Bassklarinette (der durch abgebrochene

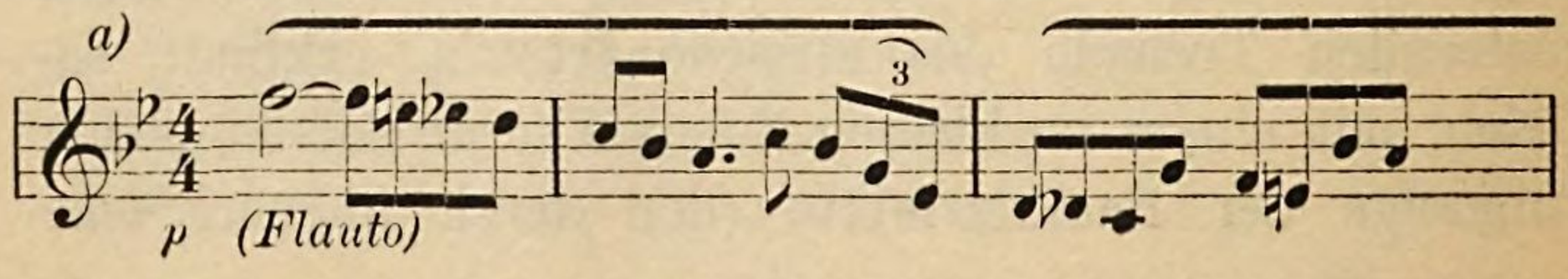
Triolenbegleitung der Geigen besonders unruhig gefärbt wird) das Erwartungsmotiv:

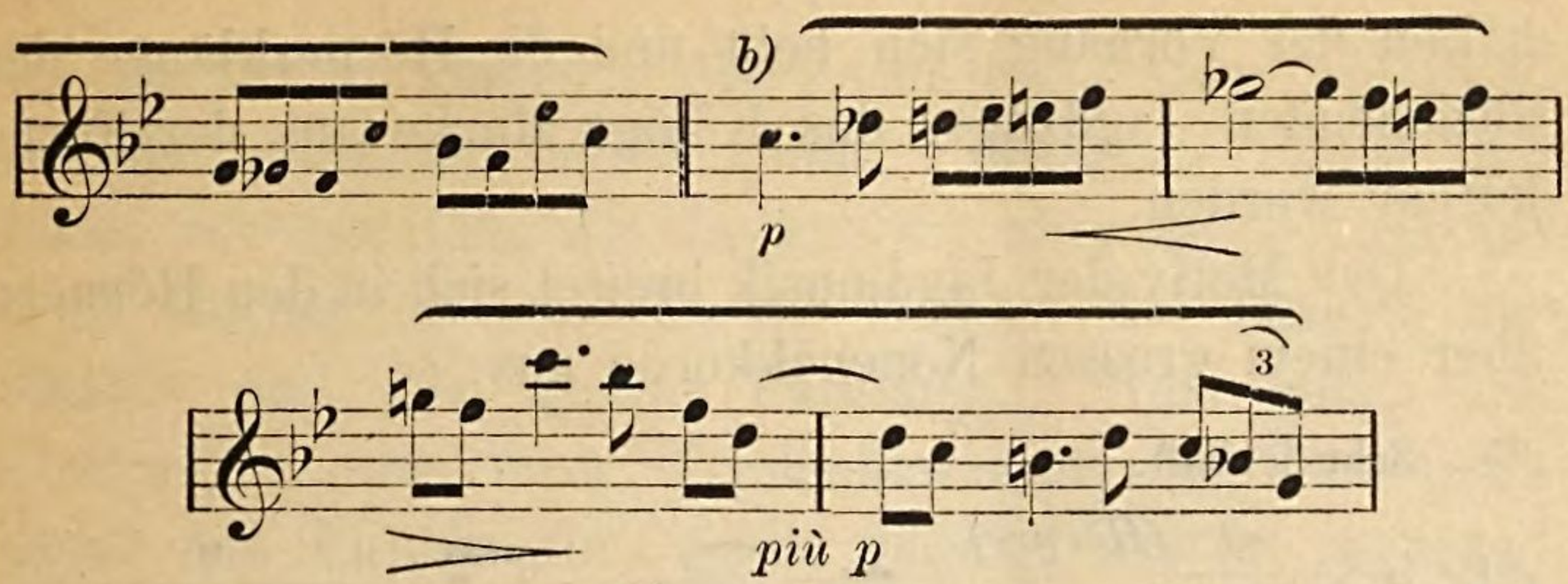
32. Sehr lebhaft.



Das Abbrechen des unaufgelösten Quintextakkordes im 3. Taktes von a giebt musikalisch frappant den Eindruck des Lauschens auf fernes Geräusch wieder; bei b zeigt sich schon die Stimmung aufkeimender Hoffnung, die sich bei c bis zur Zuversicht der Erwartung steigert und bei dem Eintritt des schönen Motives mit dem Ausdrucke süsser Ueberschwänglichkeit:

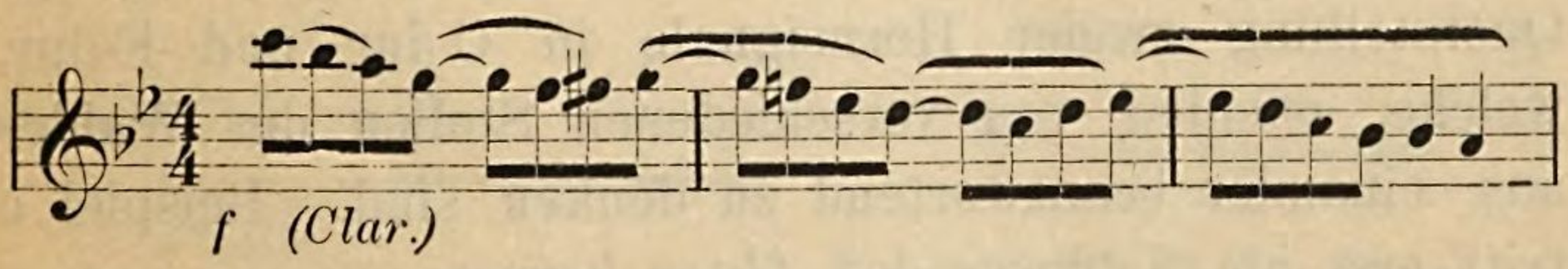
33. Sehr lebhaft.





Gewissheit erlangt. Der Anfang dieses Motives entspringt einer rhythmischen Veränderung des Siechthumsthema's; aber im zweiten und dritten Takte gewinnt es einen Zug äusserster Glückseligkeit, den es der eingestreuten Triole und der rhythmischen Anordnung des folgenden Melodienaufschrittes verdankt. (Die Variante b, welche später [A. S. 84, Z. 5] zur Anwendung kommt, giebt dem Motive eine leise Beimischung von Bedenklichkeit oder von Furcht vor Entdeckung des Stelldicheins.) — Nach gewaltiger Steigerung des Sehnsuchtsmotives (1 b) leitet dieses in ein Thema über von ähnlichem Jubelausdrucke wie das vorhergehende. Ich nenne es das Triumphlied der Liebe, weil es gegen den Schluss dieses Aktes und zu Ende des ganzen Werkes — meist in Vergrösserung der Notenwerthe — zu dem hehrsten Siegesgesange der Liebe emporwächst und dort den Grundgedanken des Drama's nachdrücklich betont:

34. Sehr lebhaft.

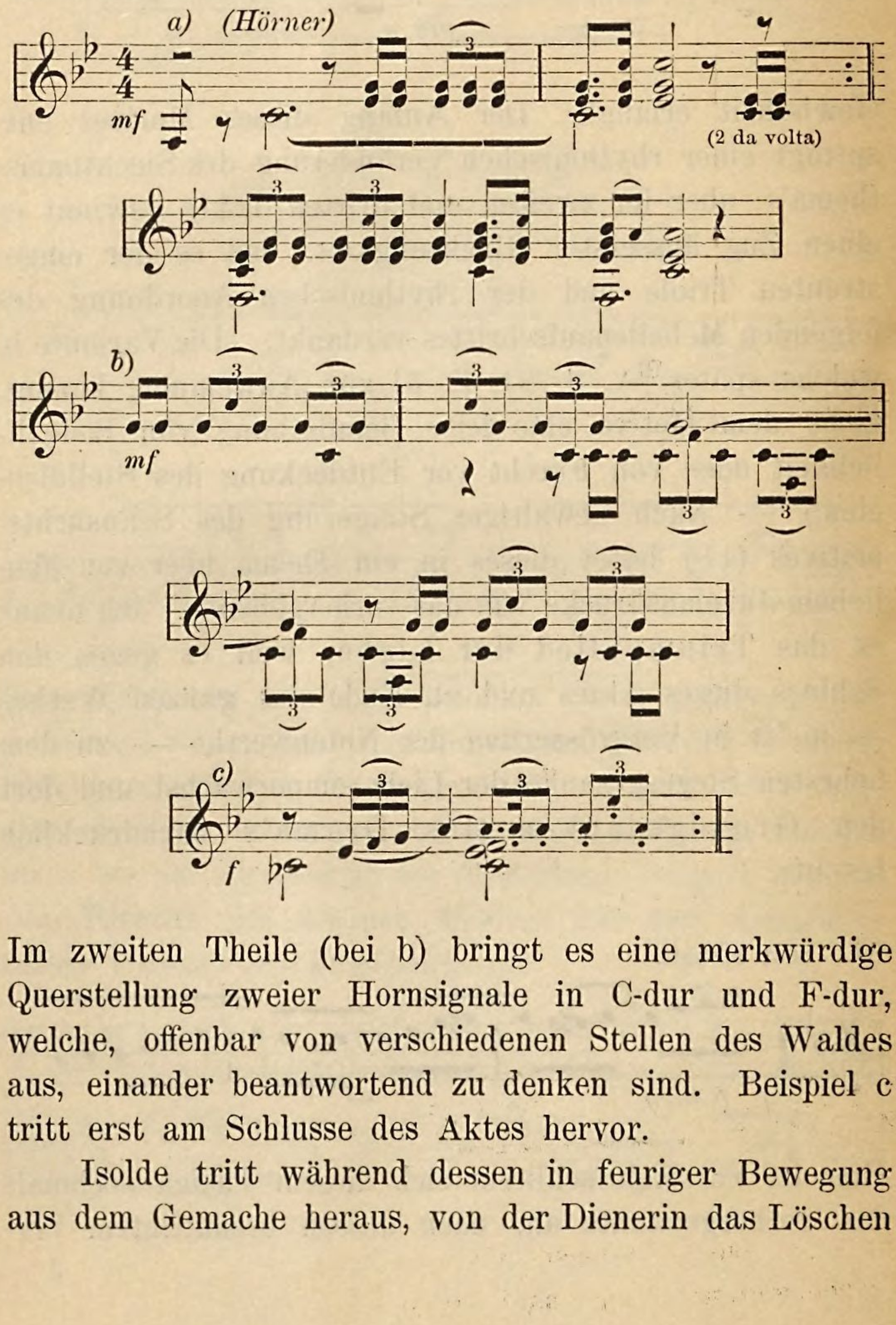


Hier im Vorspiele schliesst sich diesem Thema nochmals das vorhergenannte an, nach dessen besänftigtem Ver-

hallen der Vorhang sich hebt und die Hörnerklänge des abziehenden Jagdzuges des Königs Marke aus der Ferne hörbar werden.

Das Motiv der Jagdmusik breitet sich in den Hörnern über einem grossen Nonenakkorde aus:

35. Sehr lebhaft.

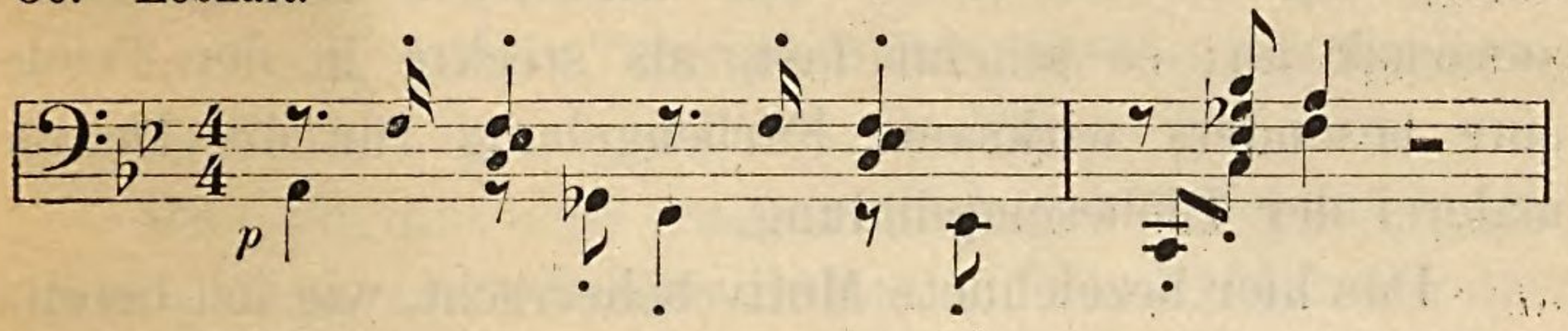


Im zweiten Theile (bei b) bringt es eine merkwürdige Querstellung zweier Hornsignale in C-dur und F-dur, welche, offenbar von verschiedenen Stellen des Waldes aus, einander beantwortend zu denken sind. Beispiel c tritt erst am Schlusse des Aktes hervor.

Isolde tritt während dessen in feuriger Bewegung aus dem Gemache heraus, von der Dienerin das Löschen

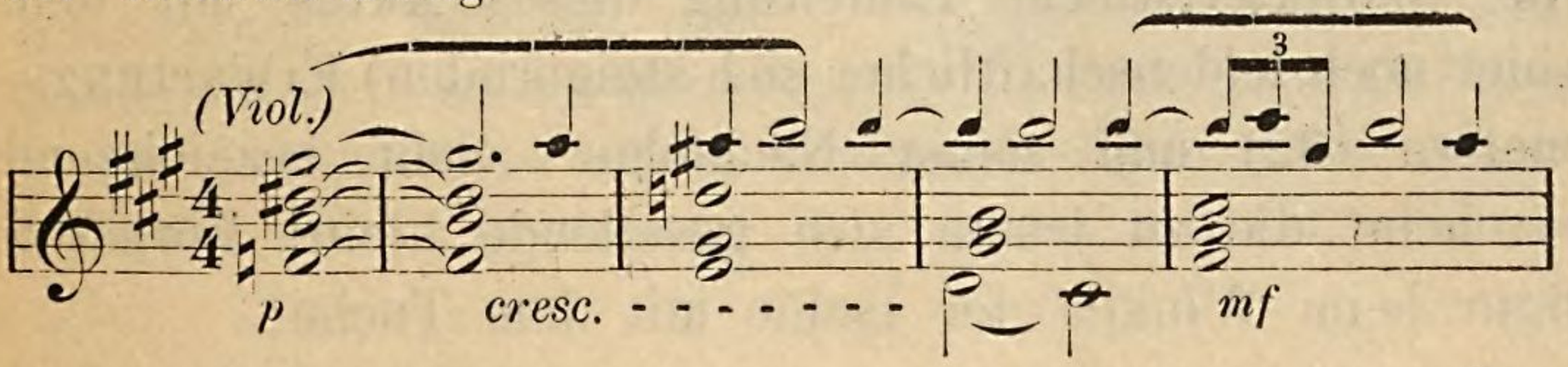
der Fackel verlangend: als Zeichen für den Geliebten, dass er unbesorgt nahen könne. Brangäne zögert und warnt vor der Nähe des Jagdzuges; aber Isolde vermeint nicht Hörner zu vernehmen, sondern das Säuseln der Blätter und der Quelle Rauschen. Hier geben die Klarinetten mit ihrer Triolenbewegung im äussersten *piano* das Rieseln der Quelle reizend wieder, während 2. Geige und Bratsche im Tremolo das Blätterrauschen markiren; gleichzeitig wirkt auch die Gesangmelodie in süssesten Tonfolgen (Kl. A. S. 86). Im Uebrigen beherrschen die aus der Einleitung bekannten Motive die Szene; neu ist nur das Spähermotiv bei Brangäne's Warnung vor Melot:

36. Lebhaft.



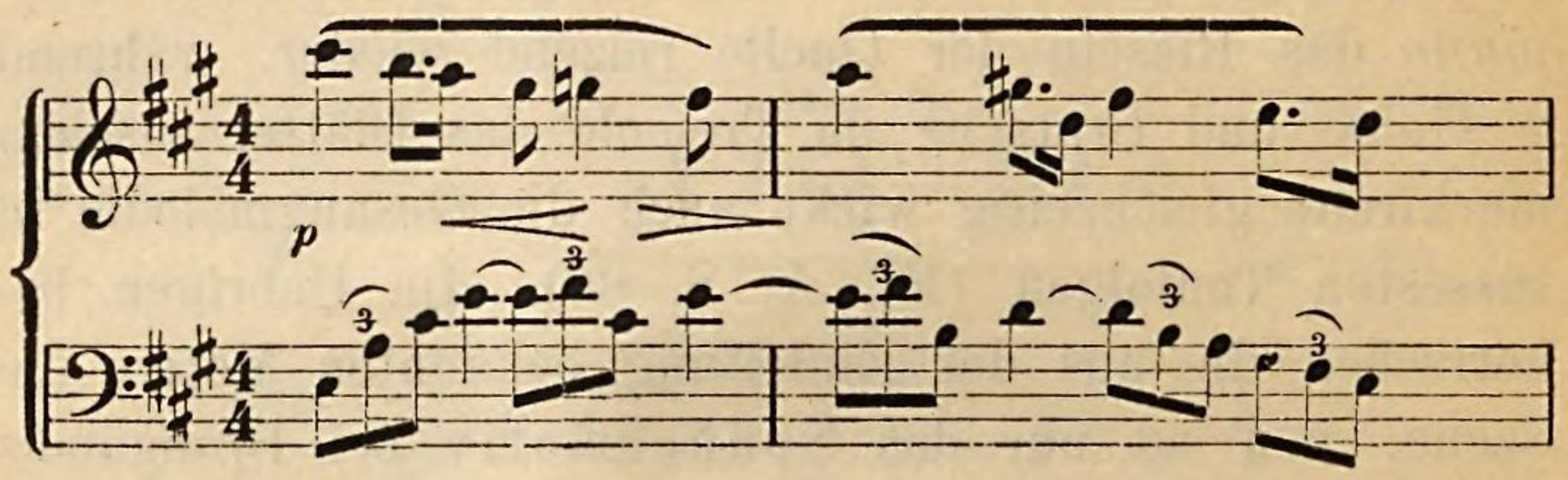
Die geängstigte Dienerin bricht nun in reuevollen Jammer aus, wegen ihrer vermeintlichen Verschuldung durch die Wahl des Liebestrankes. Isolde dagegen schilt sie thöricht und ruft begeistert aus: „Der Minne Zauber kenntest Du nicht?“ Da bildet sich aus dem Sehnsuchtsmotive (1b) und der Triole des Seligkeitsthema's (33a) das schöne Motiv der Weltenwalterin Liebe,

37. Ziemlich mässig.



welchem sogleich das noch bedeutungsvollere des Liebesbundes folgt. So bezeichne ich es, da es später den Zwiegesang des Paares: „Tristan mein! Isolde mein!“ (Kl. A. S. 108) mächtig durchwebt:

38. Mässig bewegt.

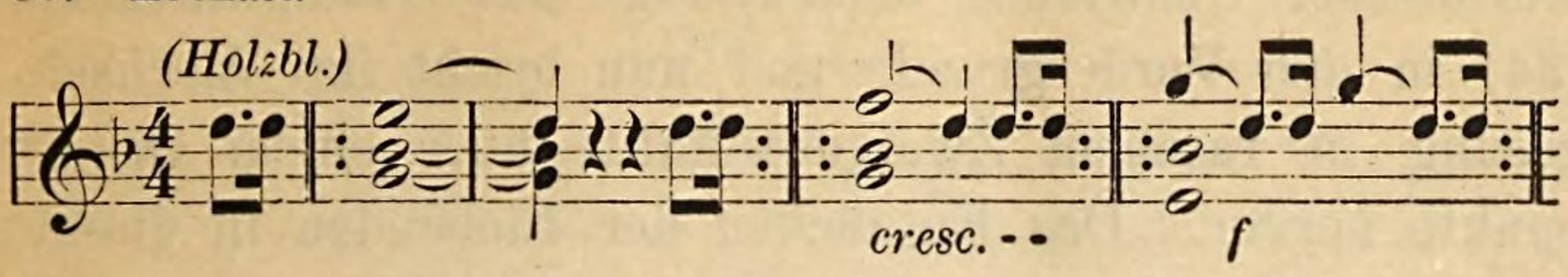


Die Triole des vorigen Motives schmiegt sich in der Begleitung unverkennbar als merklicher Zärtlichkeitsausdruck an; es scheint fast, als steckte in der Triole eine besonders wirksame Farbengebung für die Detailmalerei der Liebesempfindung.

Das hier bezeichnete Motiv beherrscht, wie ich bereits erwähnte, den ganzen Gesang der Isolde, bis Diese in das Triumphlied (34) — diesmal bereits in breiterer Fassung — einstimmt, dabei selbst die Fackel ergreift und sie zur Erde wirft, wo sie verlischt. Das Auslöschen der Fackel begleitet im Orchester eine Umbildung von 33a im chromatischen Absturz der Geigen, welches Motiv dann in Originalgestalt (durch die Holzbläser) über einem Orgelpunkte zur Tiefe sinkt.

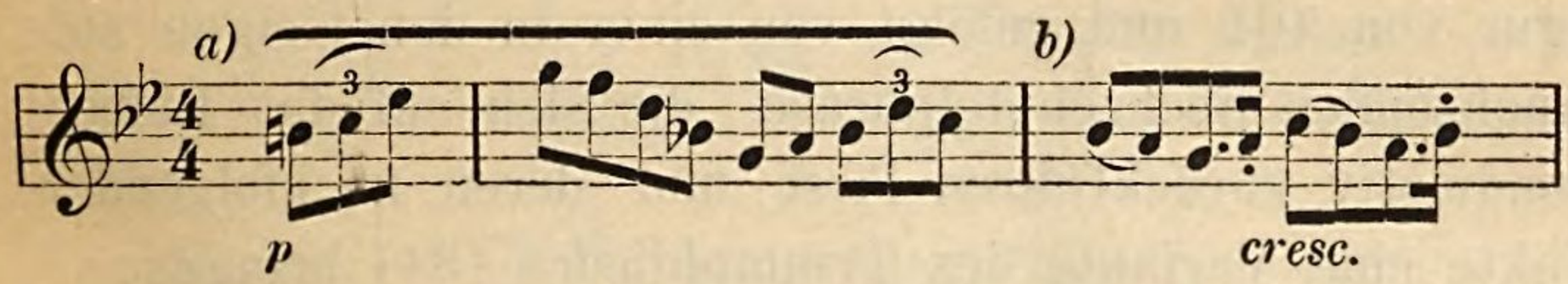
Hierauf späht nun Isolde lauschend in den Baumgang nach Tristan aus, und damit wiederholt sich in der Musik die charakteristische Einleitung dieses Aktes mit dem (hier noch leidenschaftlicher sich steigernden) Erwartungsmotive (32) und seiner Nachfolge. Sehr bezeichnend erscheint die zu jenem sich gesellende kleine Vorhaltsfigur beim Winken der Isolde mit dem Tuche:

39. Lebhaft.



Die Freude der Spähenden, wenn sie den Geliebten endlich gewahrt, drückt sich sehr schön durch eine Veränderung des Triumphgesanges (34) aus (dem wieder eine Triole vorangeschickt wird):

40. Sehr lebhaft.



Ihr zweiter Theil (b) umschlingt sich mit dem Erwartungsmotive zu einer leidenschaftlich bewegten Steigerung (A. S. 104, Z. 3) und führt damit das Erscheinen Tristan's ein.

Hier beginnt nun jener wunderbare Zwiegesang des Liebespaares, von welchem ein Kenner der altfranzösischen Literatur des Minnegesanges*) sagt, dass er „einem jener herrlichen „Leiche“ der altfranzösischen und mitteldeutschen Poesie zu vergleichen sei, in welcher sich eine glühendheisse Seele in langhinströmender, blühender Rede in dem ganzen Uebermaasse ihres glücklichen oder schmerzlichen Empfindens ausströmt.“

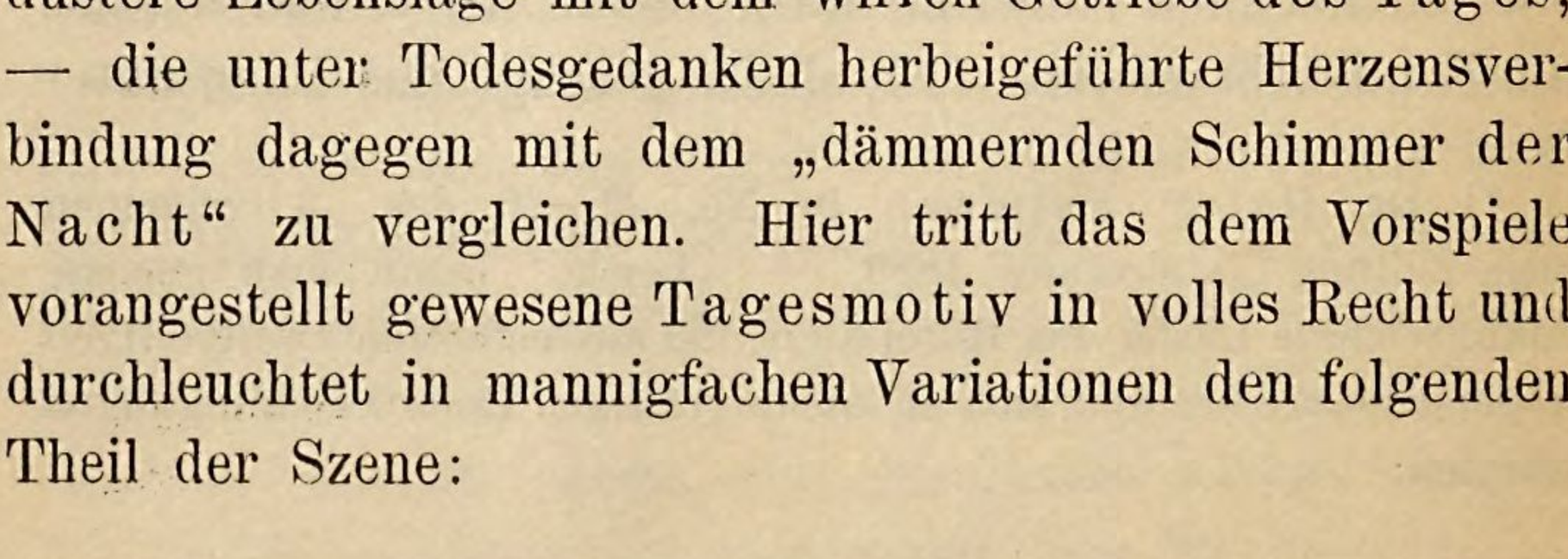
Der erste Namenanruf der Liebenden geschieht mit dem jauchzenden Einsatze ihres hohen as, a und b (also dem Sehnsuchtsmotive 1b); dann gelangt das Paar unter

---

*) Dr. Heinr. Reimann in No. 29—30 der „Allgemeinen Musik-Zeitung“, Jahrgang 1889. — „Leiche“ nennt man gewisse umfangreichere Lieder des Mittelalters, die aus mehreren zweitheiligen Strophen bestanden und sich in mannigfaltigen Reimverschlingungen bewegten.

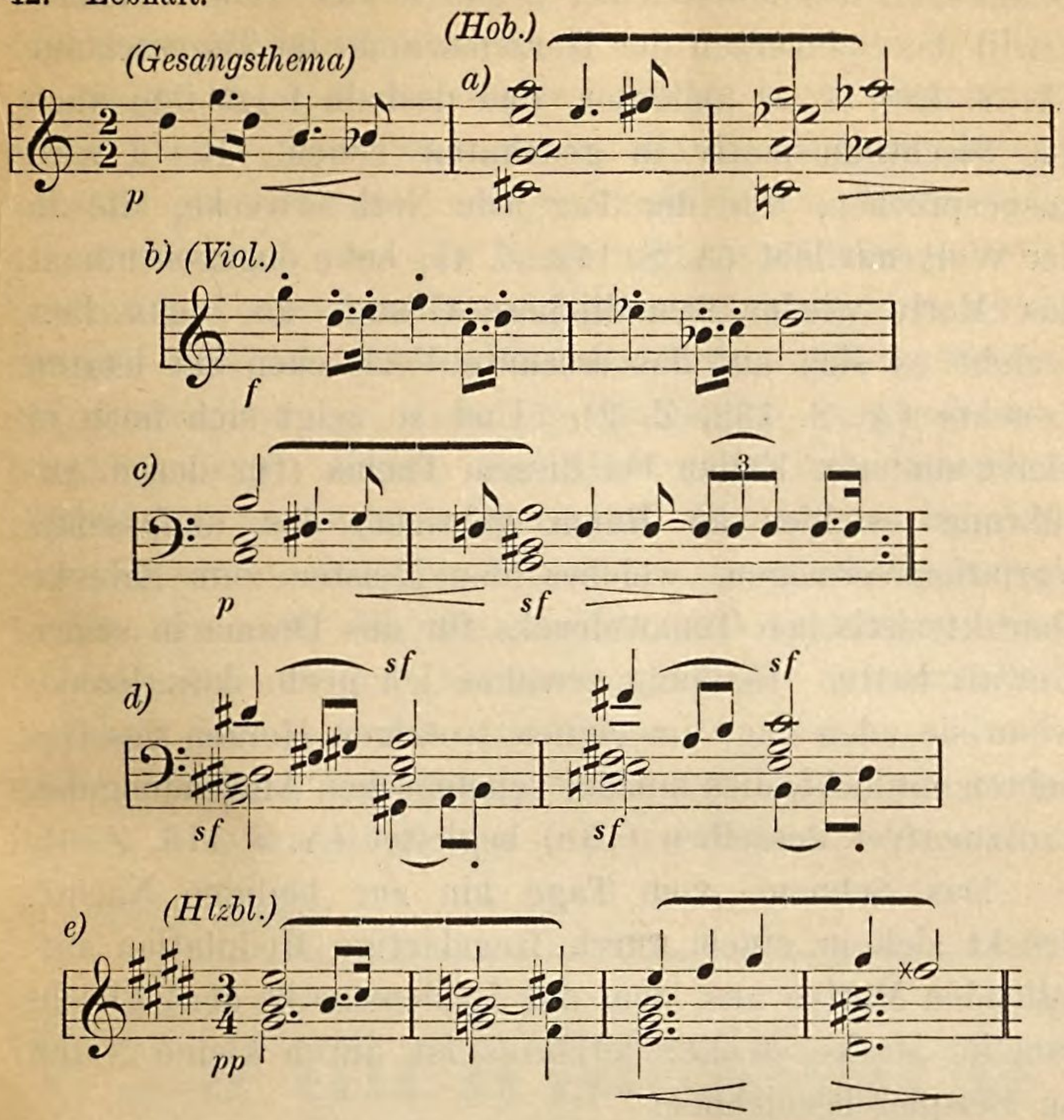
stürmischer Umarmung beim Klange des Triumphthema's (34) in den Vordergrund, und nun bricht ihr Wechselgesang in raschem Zweivierteltakte über einem Orgelpunkte hervor. Das Entzücken der Liebenden in dieser lange ersehnten Begegnung und das leidenschaftliche Hervorsprudeln ihrer ersten Wonneäusserungen kann schwerlich mit grösserer musikalischer Kunst dargestellt werden, als es hier geschehen ist (A. S. 106 Z. 1)! Danach vereinigen sich die Stimmen der Beiden im Thema des Liebesbundes (38) unter Zuziehung der Steigerungsfigur von 40b und gefolgt von einer in den Geigen auf-jauchzenden Sechzehntelphrase, die sich auf das Liebesbundmotiv zurückführen lässt und deren nachfolgenden Takte eine Variante des Triumphliedes (34) bringen:

41. Sehr lebhaft.



Im Gedenken an die traurige Lenkung ihres Geschickes gefallen sich die Liebenden darin, ihre anfangs feindselige Gegenüberstellung und die damit verbundene düstere Lebenslage mit dem wirren Getriebe des Tages, — die unter Todesgedanken herbeigeführte Herzensverbindung dagegen mit dem „dämmernden Schimmer der Nacht“ zu vergleichen. Hier tritt das dem Vorspiele vorangestellt gewesene Tagesmotiv in volles Recht und durchleuchtet in mannigfachen Variationen den folgenden Theil der Szene:

42. Lebhaft.

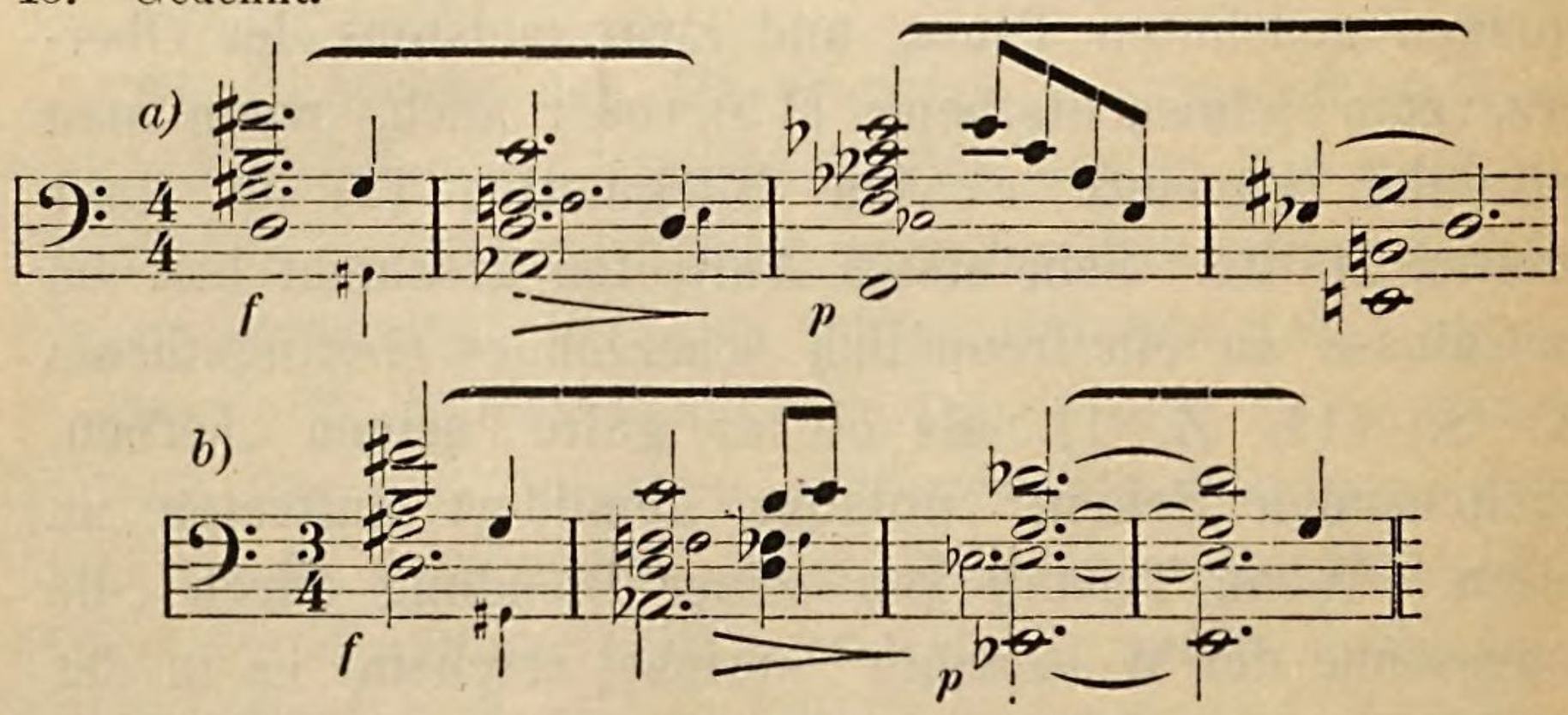


Seine Gestalt (bei a) verdankt es der Voranstellung eines einzigen gedehnten Tones, und zwar meistens der Oberterz, zum Sehnsuchtsthema (1 b), oder auch, wenn man will, der Variante c vom Blickmotive (2) in ihrer zweiten Hälfte. Sein erstes Auftreten geschieht hier im Anschlusse an ein freundlich scherzendes Gesangsthema (A. S. 111, Z. 1), als ob es gälte, seinen „herben, scheuchenden Schein“ anfangs gemildert auftreten zu lassen. Wenn Tristan von seiner Blendung durch „die Tagessonne der Weltenehre“ spricht, erscheint es in der Variante von b. Schärfer aber drückt sich die Abneigung des Paares gegen die „Leuchte des Tages“ in den

Beugungen des Motives bei c und d aus. Die Variante c will das Schmerzen der Herzenswunde im Tagesscheine (A. S. 120, Z. 3) andeuten, und deshalb folgt ihm auch das Siechthumsmotiv in gedehnten Tönen. Bei d wird ausgesprochen, wie der Tag jede Noth erwecke, die in der Welt nur lebt (A. S. 112, Z. 4); bei e dagegen nimmt das Motiv wieder freundlichere Gestalt an, denn hier bezieht es sich auf das ersehnte Verlöschen der letzten Leuchte (A. S. 132, Z. 2). Und so zeigt sich noch in vielen anderen Fällen bei diesem Thema (für deren Anführung es hier an Raum gebricht) das umfassende Variationsvermögen, welches der Meister zum Zwecke charakteristischen Tonausdrucks für das Drama in seiner Gewalt hatte. Beiläufig erwähne ich noch, dass Isolde, wenn sie „den Tag“ im eignen trotzigen Herzen des Geliebten entdeckt, dies mit der schelmischen Anwendung des Trotzmotives desselben (13c) begleitet (A. S. 113, Z. 3).

Das Sehnen „vom Tage hin zur heiligen Nacht“. drückt sich in einem durch fremdartige Modulation auffallenden Motive aus, dem das Leidensmotiv (1a) gleichsam im Marke steckt; letzteres ist durch kleine Noten im Beispiel bezeichnet:

43. Gedehnt.

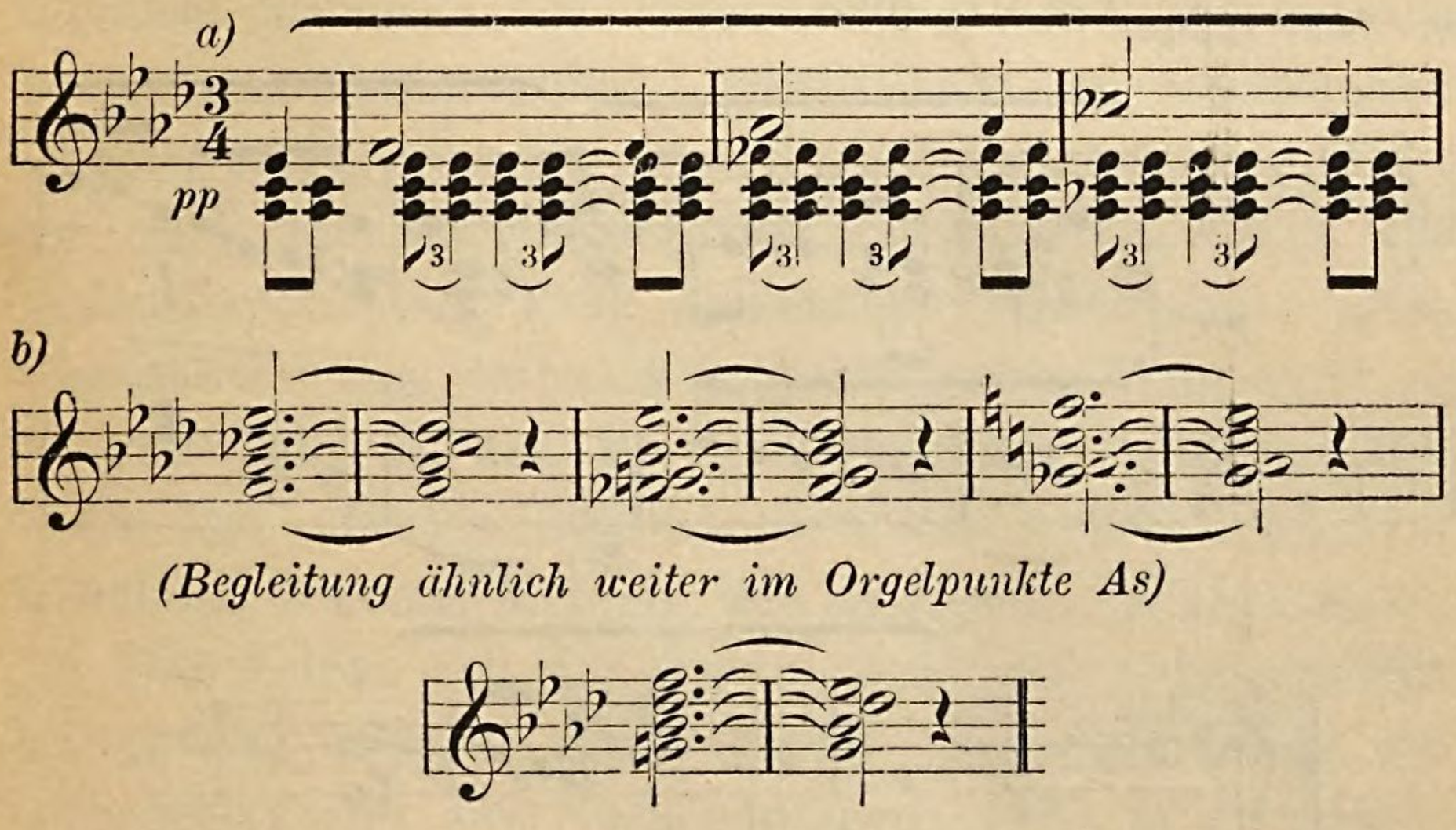


Die Variante b erscheint bald darauf in dem demnächst

zu erwähnenden Nachtgesange (44) und wird später vorzugsweise häufig verwendet.

Dem „Sehnen zur heiligen Nacht“ sich hingebend, lassen die Liebenden sich nun auf die Blumenbank nieder, während im Orchester das Triumphlied der Liebe (34) in schmelzenden, von der Harfe begleiteten Klängen vorüberzieht. Daran schliesst sich eine in sanfter Ermattung abwärts sinkende Modulation des Tagesmotives, welche den Uebergang zu dem nun folgenden, ergreifenden Nachtgesange bildet, der über einer leise bebenden Begleitung ungleich schwebender Rhythmen, in den Streichinstrumenten sich entfaltet. Dieser Nachtgesang beginnt mit einer Melodie, welche „das Auslöschen alles Gedenkens durch der Dämmerung Ahnen“ auszudrücken bestimmt ist, wie das die Worte der Dichtung kundgeben: „O sink' hernieder, Nacht der Liebe, gieb Vergessen, dass ich lebe“:

44. Mässig langsam.

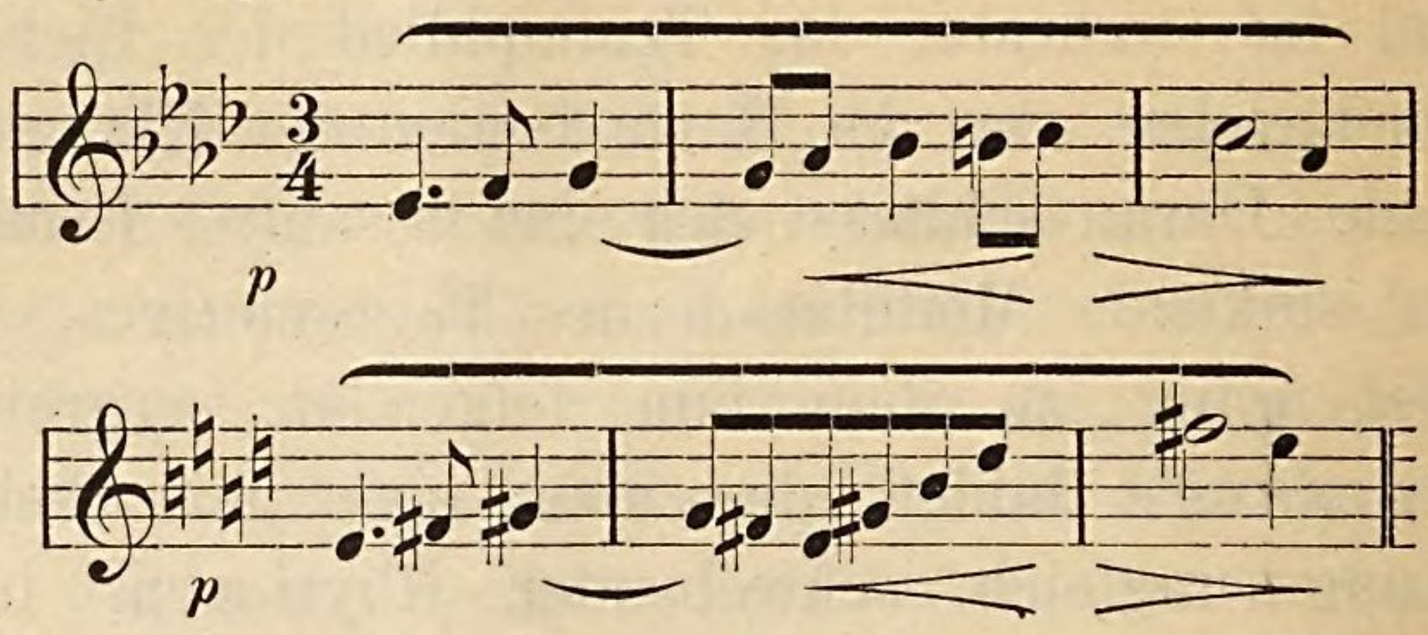


(Begleitung ähnlich weiter im Orgelpunkte As)

Eine Andeutung der hier bezeichneten Melodie erschien schon einmal (A. S. 123, Z. 3), wo Tristan sang: „da erdämmerte mir die Nacht“. An dieselbe schliesst sich dann in mehrfacher Modulation das bei 42e angedeutete

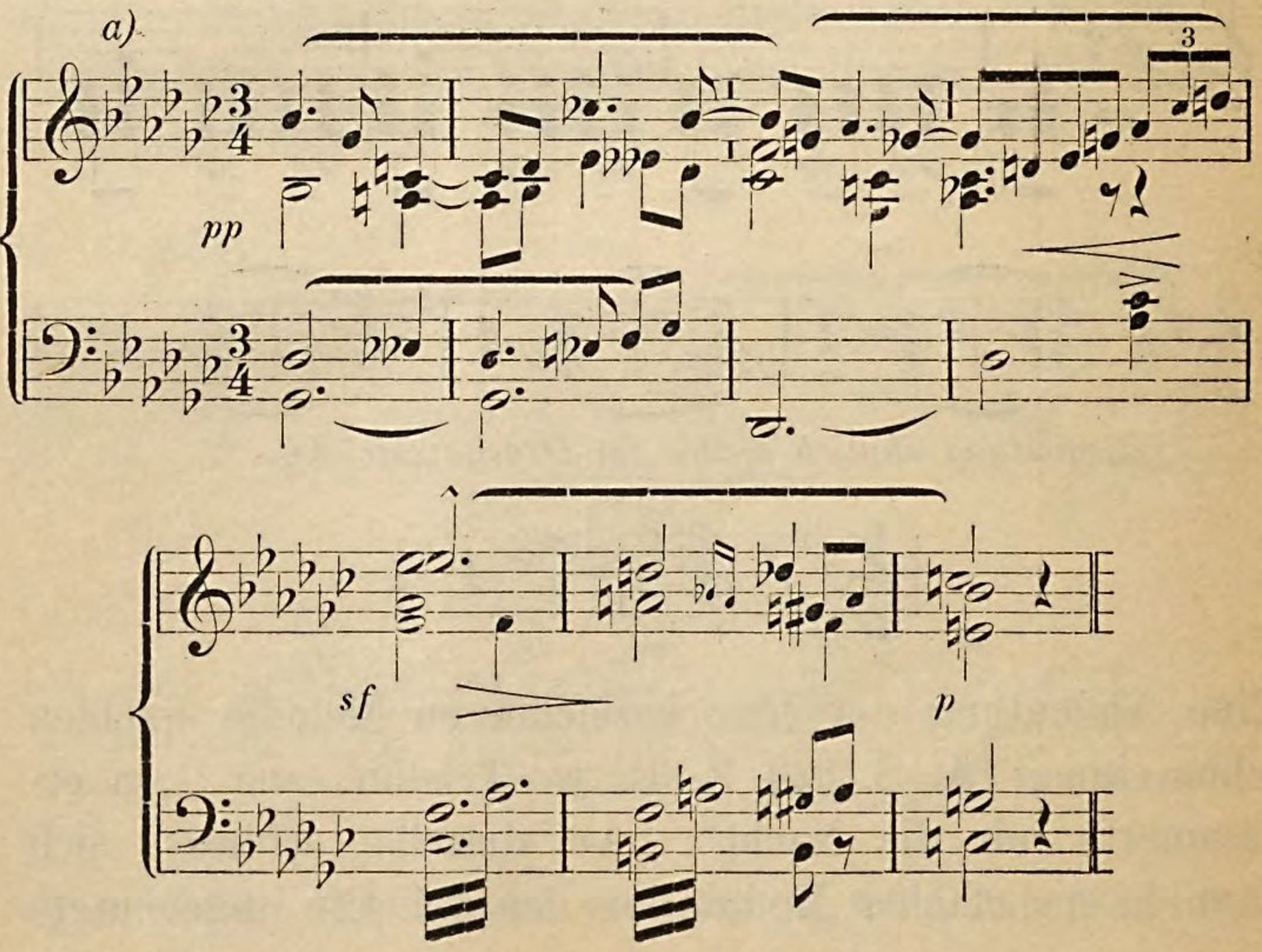
Tagesmotiv, und darauf folgt wieder eine entzückende Melodie bei den Worten: „Barg im Busen sich uns die Sonne, leuchten lachend Sterne der Wonne“:

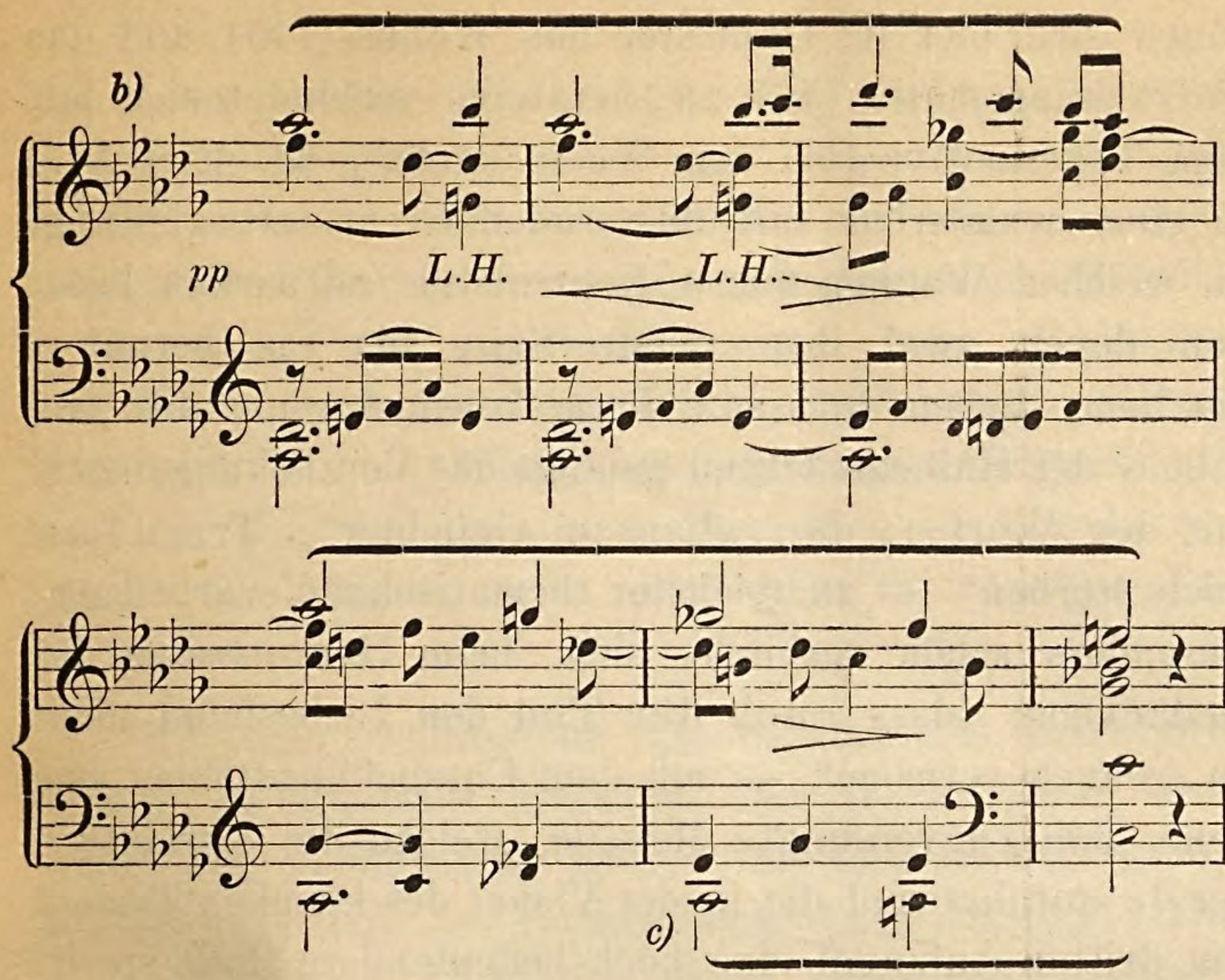
45. Mässig langsam.



Ebenso schön ertönt bei dem Ausrufe: „Herz an Herz Dir, Mund an Mund, eines Athem's ein'ger Bund“ — das dann sich anschliessende Thema der Entzückung oder völligen Entrücktheit; es zeigt sich zwar hier erst im Keime (mehr in der erstgenannten Bedeutung), ich setze es aber in seiner vollen Entwickelung hierher, wo es mit dem Motive des Nachtsehnens (43 b) schliesst.

46. Sehr ruhig.



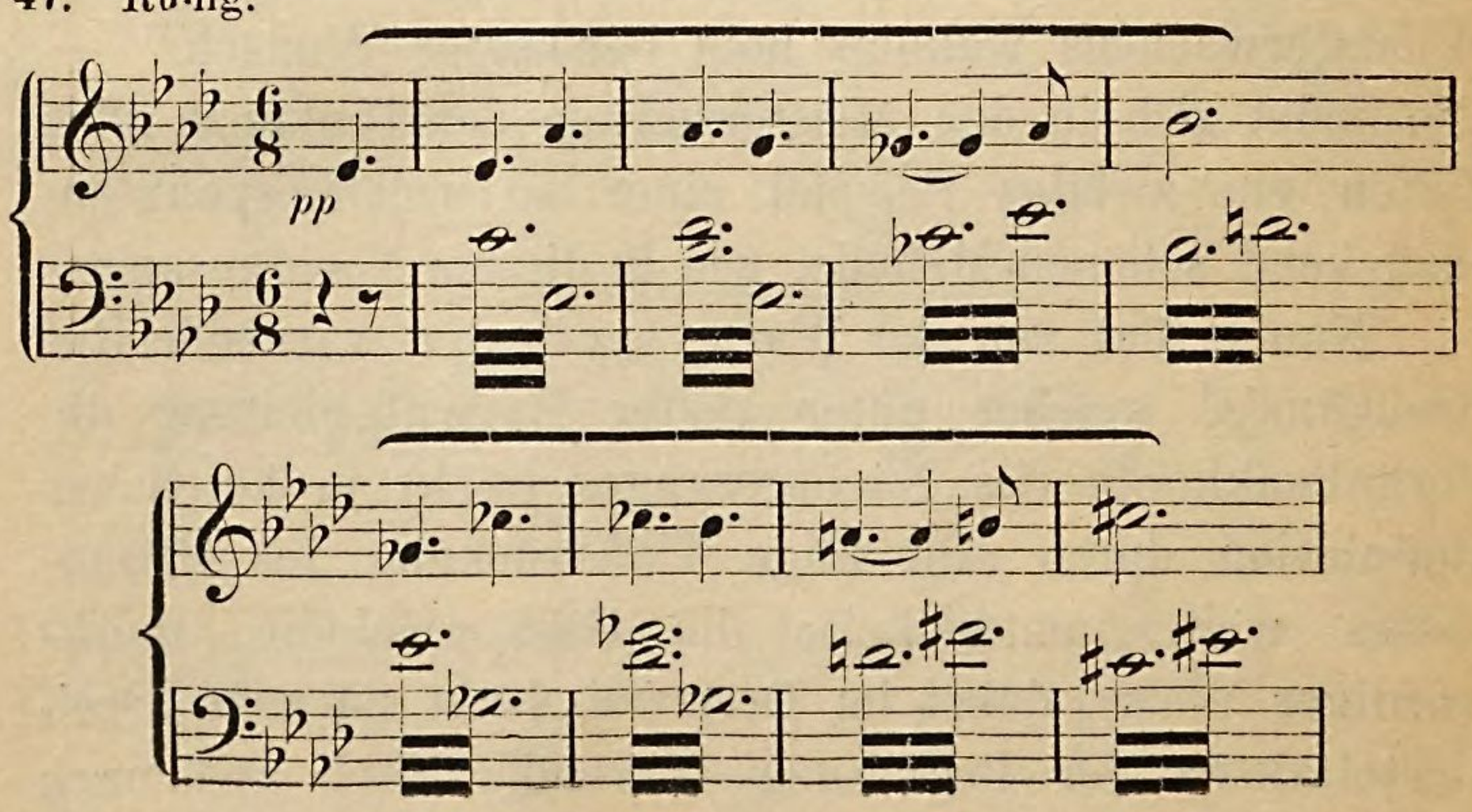


(Die Variante b kommt weiter unten zur Besprechung.) Nachdem nochmals das Tages- und das Sehnsuchtsmotiv sich angeschlossen haben, erfolgt nun der Schluss des Nachtgesanges mit dem Motive des Nachtsehnens (43b) und dem im Sehnsuchtsthema beginnenden, dann im Leidensmotive zur Tiefe sinkenden Todesseufzer: „Nie Wiedererwachens wahnlos hold bewusster Wunsch.“ — Wo findet sich in den Meisterwerken der Tonkunst aller Zeiten ein zweites Beispiel einer so weit gespannten, enzückend schönen Melodie, wie in diesem Nachtgesange?

Nun ertönt von der Warte herab der warnende Ruf Brangäne's, welcher unter zarter Harfenbegleitung die Vorhaltsakkorde des Nachtgesanges (44b) in herrlicher Modulation durch allmählige Tieferrückung des Grundbasses weiter entwickelt: die Gesangmelodie, merkwürdiger Weise, dabei im Dreizweiteltakt zu zwei Dreivierteltakten der Begleitung führend. Nach und nach

fügen sich hier im Orchester das Wonne- (45) und das Verzückungsmotiv (46) an; letzteres verbindet sich mit dem Tagesmotive (bei dem Worte „Acht“, Kl. A. S. 137) in einer wunderbar zart flüsternden Orchesterbegleitung, zu welcher Wagner nur 4 Kontrabässe mitwirken lässt, von denen zwei ihre tiefste Saite bis Cis herunter-gestimmt haben müssen. Beim Wiederbeginn des Gesanges der Halbentrückten gelangt das Verzückungsmotiv mit den Worten: Is.: „Lausch' Geliebter“, Tr.: „Lass mich sterben“ — zu reichster thematischer Verarbeitung. Besonders schön verbindet sich, beim Hervortreten des Gedankens: „dass auch der Tod den Liebesbund nicht zu trennen vermöge“ — mit dem Entzückungsthema jene neue, ihm engvereinigte Melodie, welche die Variante b bei 46 anführt und die in der Vision des kranken Tristan (im dritten Aufzuge) eine noch bedeutendere Rolle spielt. Bei 46c zeigt sich in den Bässen das Todestrankmotiv: denn der Wille zum Leben ist in den Beiden erstorben; und so stimmen sie denn nun den herrlichen Sterbegesang an, dessen Melodien später den Schluss des ganzen Werkes so wunderbar verklärend schmücken:

47. Ruhig.

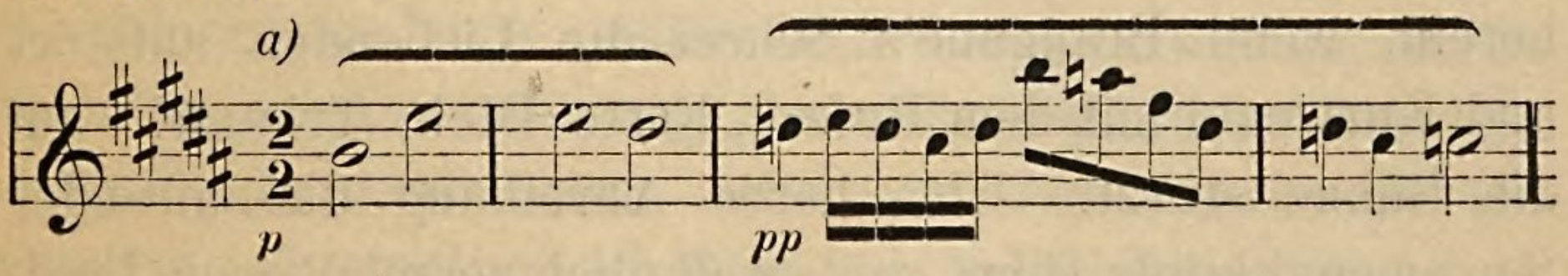


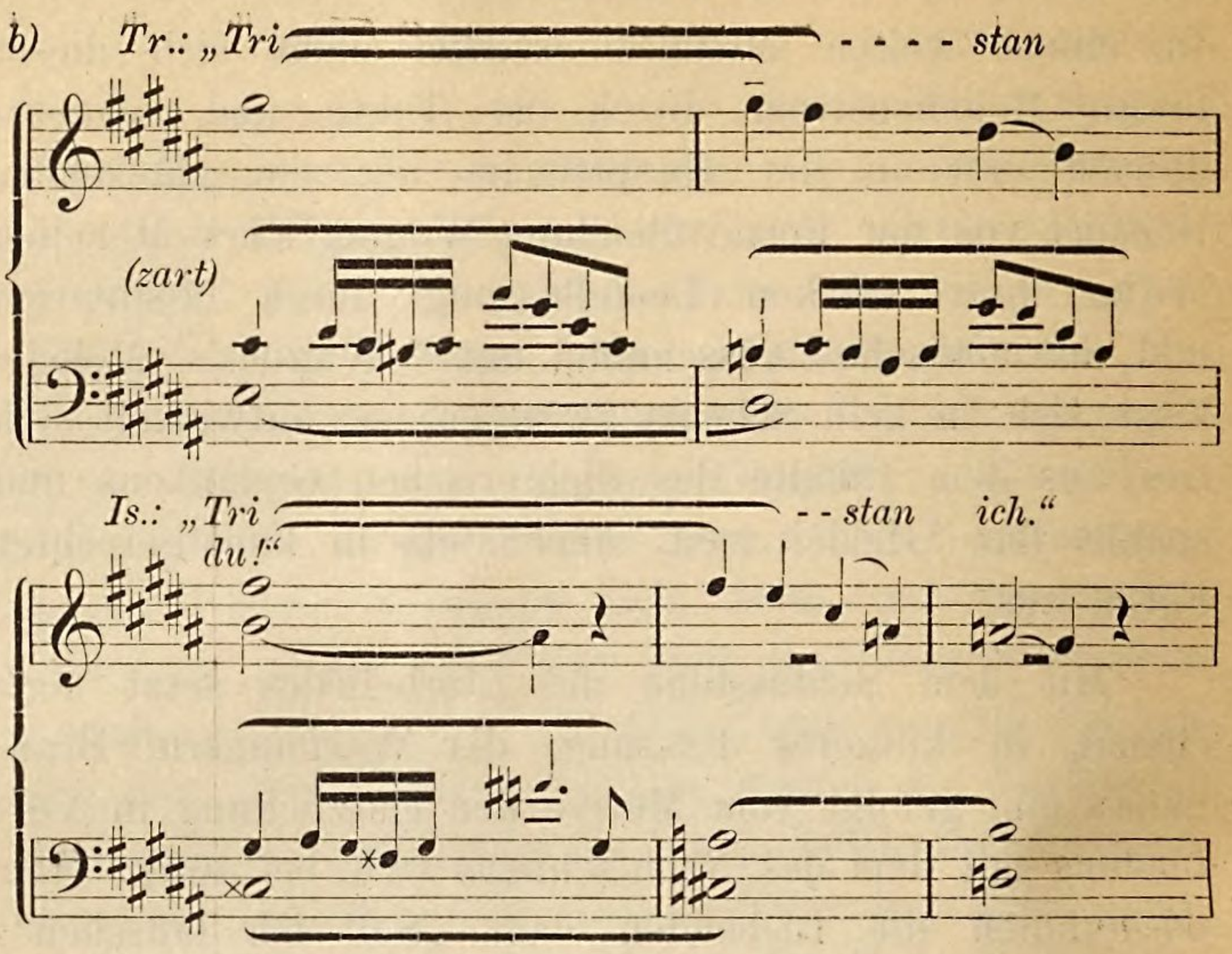
In einem weiten Modulationszirkel zieht sich dieser breite Melodienstrom durch 24 Takte und schliesst danach erst in der Haupttonart ab: ein glänzendes Beispiel von der Formvollendung Wagner'scher Melodien trotz ihrer starken Beeinflussung durch Modulation und harmonische Ausschmückung. Wagner's Melodie lässt sich in kein Schema zwängen, sie entwickelt sich frei aus dem Inhalte des dichterischen Gedankens und spannt ihre Glieder weit, aber stets in kunstgerechter Form, aus.

Mit dem Schlusstone des Sterbeliedes setzt noch einmal, in kürzerer Fassung, der Warnungsruf Brangäne's ein, gefolgt vom Motive der Entzückung in Verbindung mit dem des Nachtsehnens (wie bei 46a). Hier wiederholen die Liebenden das: „Soll ich lauschen". „Lass mich sterben" in umgekehrter Ordnung, und ihr gemeinsamer Entschluss, dem Leben zu entsagen, wird musikalisch nun durch vorherrschende Verwendung des Sehnsuchtsmotives nebst den Vorhaltsakkorden des Nachtgesanges (44b) ausgedrückt; ein Wenig klingen dabei auch Tages- und Triumphmotiv durch.

Im Vorgefühl der Wonne der Todesnacht beginnen die Seligen noch einmal den Sterbegesang (47) mit den Worten: „Wie sie fassen, diese Wonne, fern der Sonne!" Hier schmückt sich derselbe aber noch reicher durch jene schöne Doppelschlagsfigur mit dem Ausdrucke sanfteren Sehnens,

48. Lebhaft.





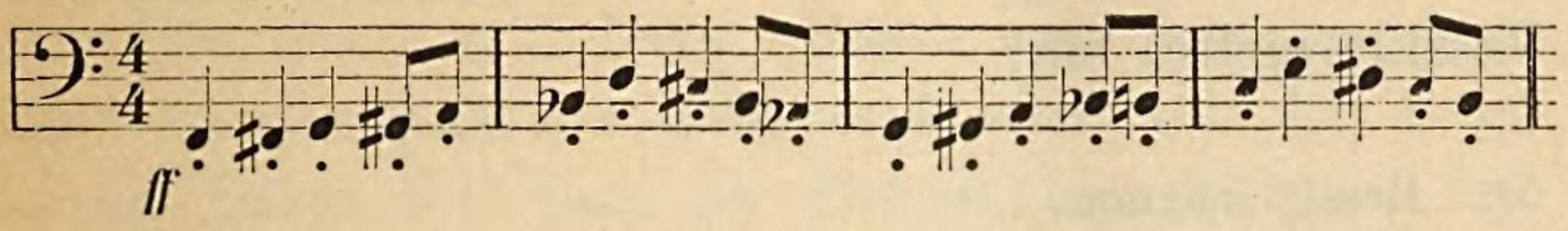
aus welcher durch Vergrösserung die herrliche Phrase im Gesangsduett („Du Isolde, Tristan ich“, Kl. A. S. 152) entsteht, die sich bei b verzeichnet findet, und welche (ebenso wie jene), eine Variante zum Triumphthema bildet.

Immer drängender wogt der Melodienfluss der jetzt meist vereinigt wirkenden Singstimmen, im Sehnsuchtsmotive die Ueberleitung findend zu dem nun breit ausgeführten Triumphgesange der Liebe (34); dieser aber gewinnt eine wunderbare Steigerung, durch chromatische Modulationen mit eingestreuten Jubeltriolen, wie sie nur Meister Wagner in dieser Weise zu schaffen gegeben war. (Kl. A. S. 153, 154.)

Da bricht plötzlich ein Trugschluss (in den verminderten Septimenakkord mit Vorhalt der Quinte lenkend) herein, wenn Brangäne's Schrei die Liebenden aufstört und Kurwenal mit dem Rufe: „Rette Dich, Tristan!“ auf die Bühne stürzt. Eine herbe Anreihung dissonirender Septimenakkorde führt zu dem ähnlich verschobenen Jagd-

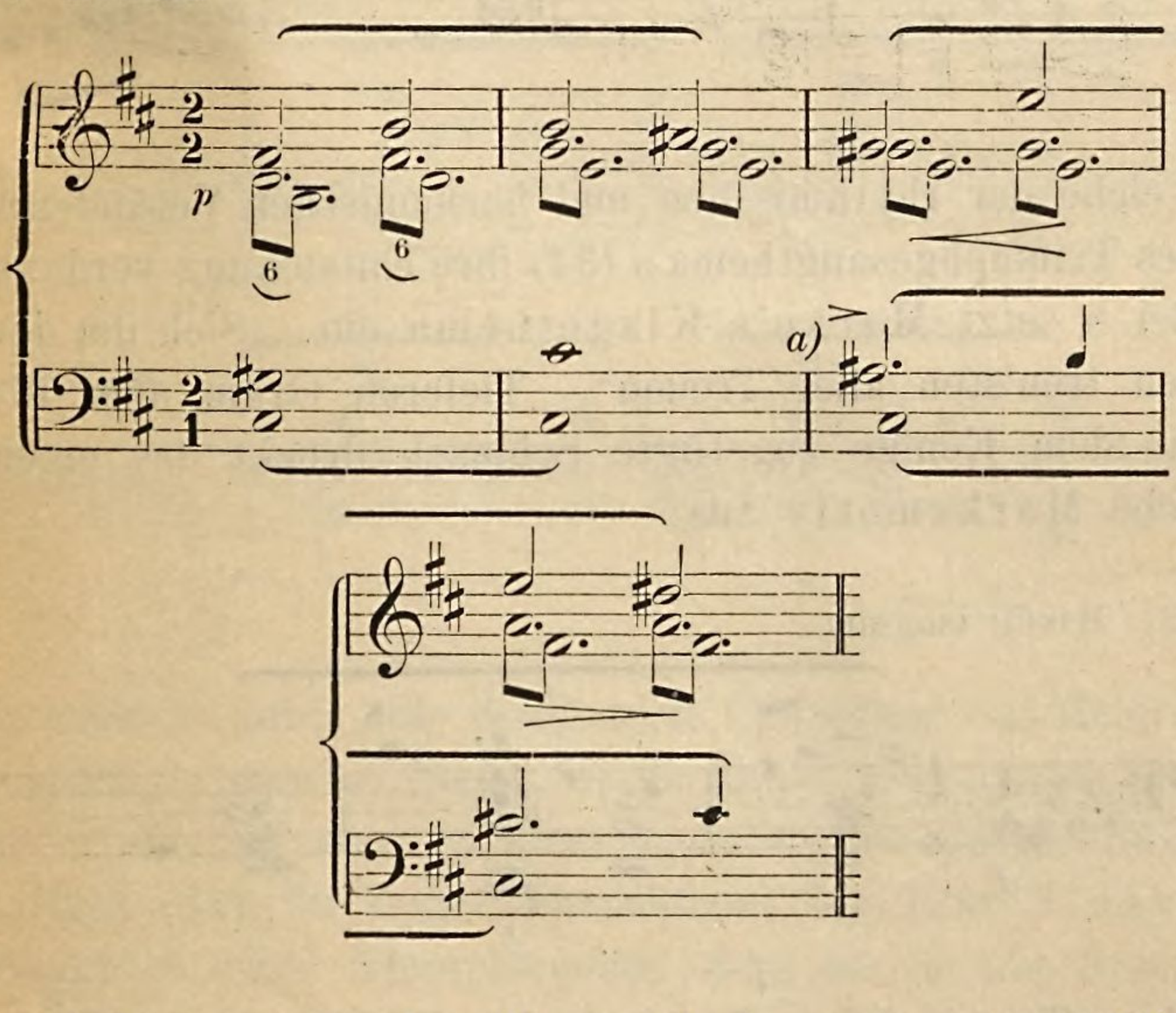
hornmotive (35a), an welches sich ein drohendes, dem Sehnsuchtsthema verwandtes Motiv in Unisono-Ausführung anschliesst:

49. Sehr lebhaft.



Dann folgt eine an das Leidensmotiv (1a) erinnernde, syncopirte Wehklage der Bässe, welche in das wunderbar schmerzlich gebeugte, hier (bei a) mit dem Sehnsuchtsthema verbundene Motiv des Sterbegesanges überleitet:

50. Lebhaft.

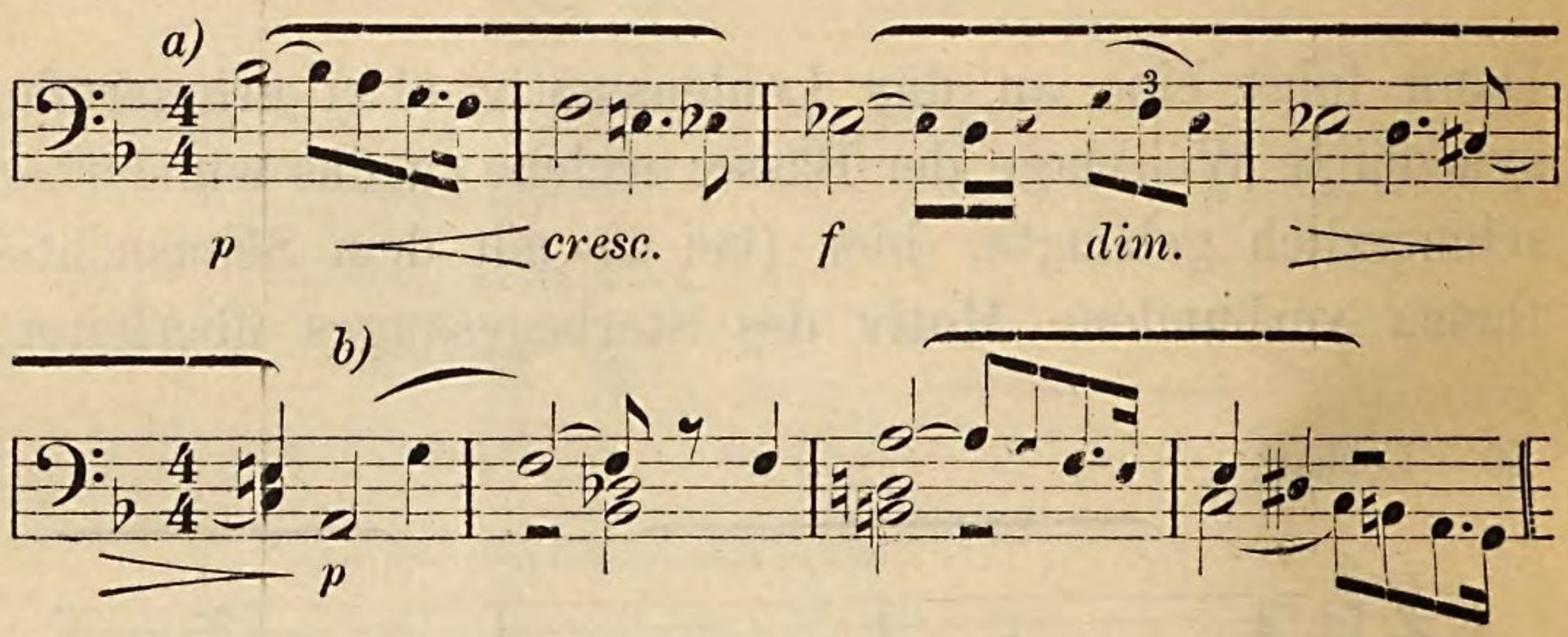


Der Schmerzausdruck mildert sich dann einen Augenblick durch die sanfte Anfügung der oben erwähnten Doppelschlagsfigur (48a); doch bald tritt das Tagesmotiv in düsterem, chromatischem Abstiege hervor, denn Tristan

seufzt schmerzlich: „Der öde Tag zum letzten Mal!“ und mit diesem Tagesmotive werden sinngemäss auch Melot's eitle Worte an Marke begleitet.

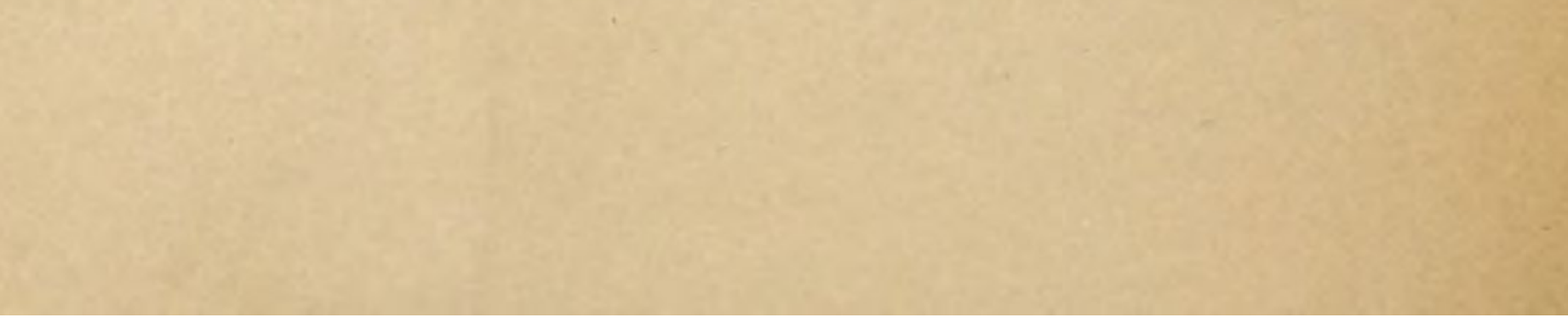
Den trauervollen Gesang des edlen Königs leitet eine schwermüthige Melodie (in der trübe klingenden Bassklarinette) ein:

51. Mässig langsam.



welche der rhythmischen und harmonischen Veränderung des Triumphgesangthema's (34) ihre Entstehung verdankt. Bei b setzt Marke's Klagethema ein: „Sieh ihn dort, den treu'sten aller Treuen“. Tieferen Gram aber über die dem Könige zugefügte Schmach drückt das eigentliche Markemotiv aus:

52. Mässig langsam.

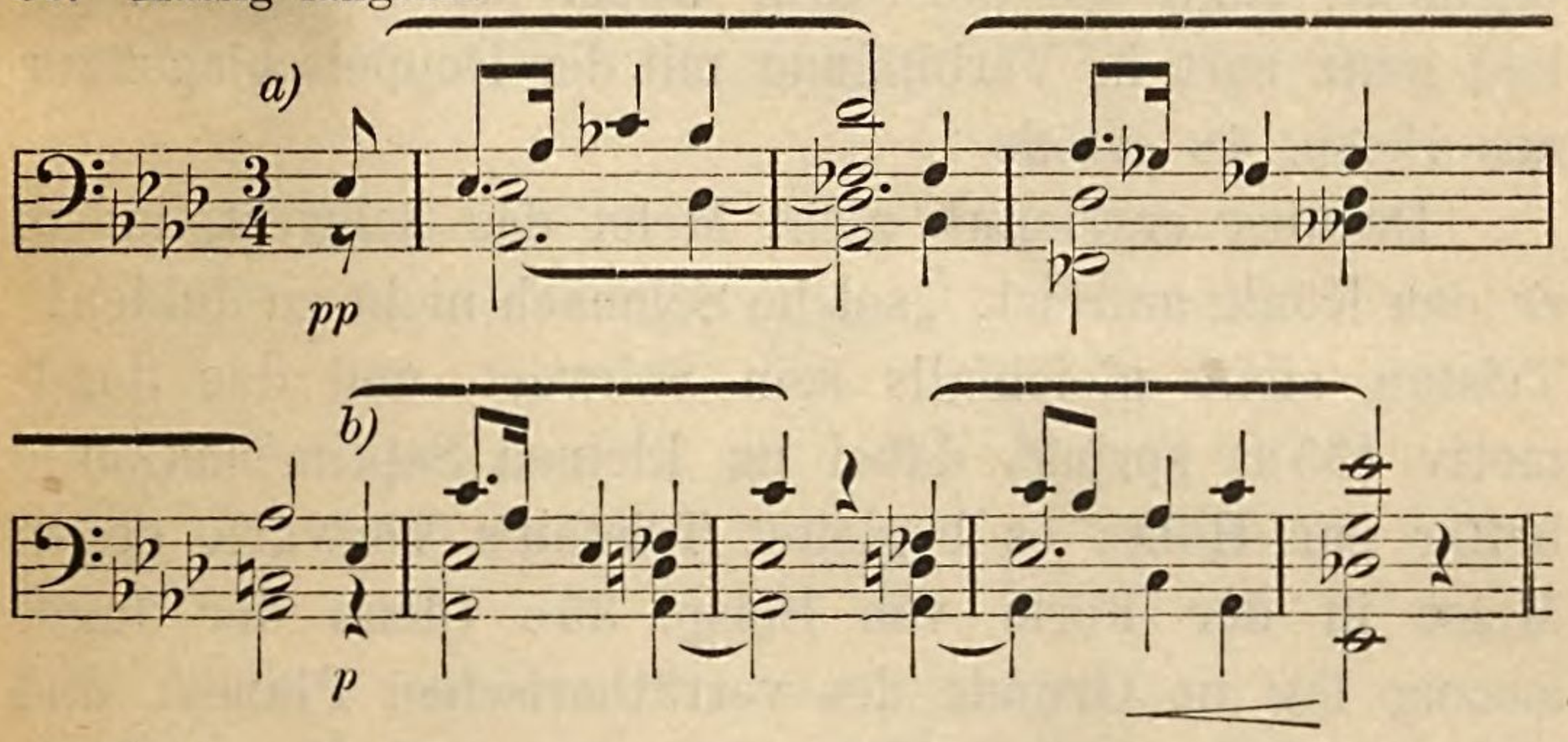


Wenn Tristan krampfhaft mit dem Rufe auffährt: „Tagsgespenster! Entweicht!“ — so wiederholen sich die herben Harmonien in der Beugung des Tagesmotives 42d. — Sehr ausdrucksvoll zeigen sich im folgenden Gesange

die chromatischen Modulationen, welche Marke's edlen Unmuth über den Zwang zu dieser „heimlichen Beschleichung“ seines Freundes schildern (A. S. 164, Z. 1).

Mit dem Eintritt des vereinigten Leidens- und Sehnsuchtsmotives (1) ertönt nun Tristan's Klage, dass er dem Ohm den Grund seiner Untreue nicht erklären könne; dann wendet sich der Held zu Isolden mit der Frage, ob sie bereit sei, ihm „in das dunkel-nächt'ge Land“ des Todes zu folgen? Das Orchester begleitet diese Frage mit dem Entzückungsmotive (46); die Gesangstimme jedoch erhält ein neues Thema: das Motiv der Weltennacht („dem Land, das Tristan meint, der Sonne Licht nicht scheint!“):

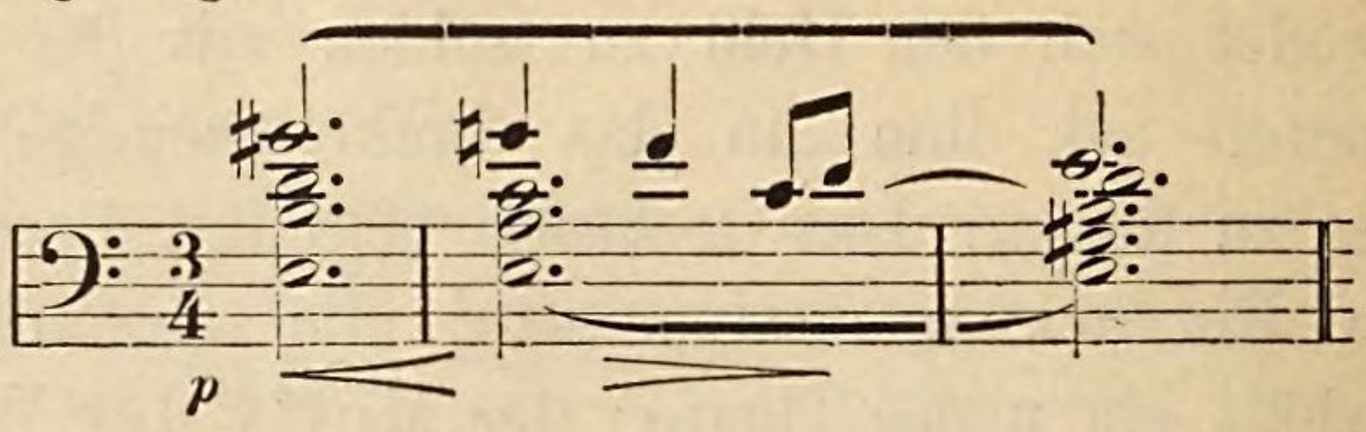
53. Mässig langsam.



Es entsteht durch eine verdüsterte Umbildung des Heldenmotives Tristan's (13c); bei b kehrt sich dieses neue Motiv um und wird zu einer Variante des Entzückungsmotives (46); in seiner Fortsetzung bei Takt 3 und 4 erlangt es einen triumphirenden Zug, um die Zuversicht in Tristan auszudrücken, dass Isolde die Frage nur in seinem Sinne beantworten könne. Der Schilderung des „sonnenlosen Landes“ in Tristan's Rede fügen sich wirksam die erweiterten Harmonien des Nachtgesanges (44b)

an; zuletzt erscheint auch hier das Motiv des Nachtsehnens (43b), aus welchem sich im Orchester noch die Variante eines sehr charakteristischen Fragemotivs entwickelt:

54. Mässig langsam.

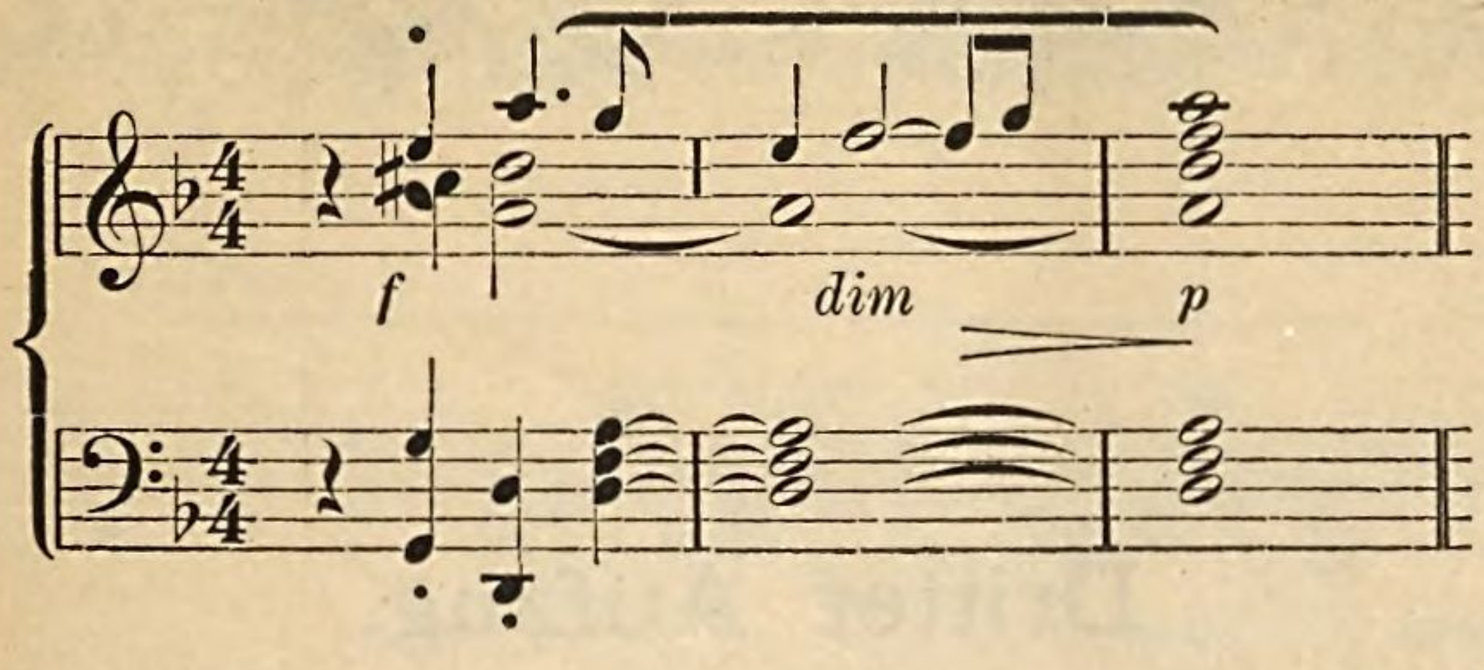


Isolde giebt nun die Antwort in gleichem Sinne, mit den gleichen Melodieen; Tristan küsst sie, innerlich beglückt, sanft auf die Stirn, wobei das Liebestriumphlied ganz zart in Verbindung mit der Doppelschlagsfigur aus Beisp. 48 ertönt.

Darüber ergrimmt, zieht Melot das Schwert, indem er den König aufreizt, „solche Schmach nicht zu dulden!“ Tristan zieht gleichfalls sein Schwert, und das Jagdmotiv (35a) springt dabei im kleinen Septimenakkorde heftig zur Höhe; es begleitet Tristan's Vorwürfe gegen Melot in der Form von Beisp. 35c (denn der Jagdauszug lag im Grunde des verrätherischen Planes) und leitet in der vorigen Weise in den Ruf des Helden: „Wehr' Dich, Melot!“ ein. Die hier weiter zur Anwendung gebrachten Motive bedürfen keiner Erwähnung, da ihre Bedeutung klar liegt.

Tristan fällt, wie er es beabsichtigt, unter Melot's Streiche, und diesen tragischen Verlauf schildert das Orchester mit dem rhythmisch ganz zerlegten Sehnsuchtsmotive (1b). Diesem folgt im äussersten *forte* das vereinigte Leidens- und Sehnsuchtsmotiv, aber in einer die trübste Färbung zeigenden Variante:

55. Lebhaft.



welche, allmählig abnehmend und in gedehnteren Tönen hinsterbend, verhallt. (Das Beispiel giebt nur den Hauptgedanken dieser Variante.) — Mit dem heftig einschlagenden D-moll-Dreiklange endet dieser Akt, nachdem der Vorhang schnell gefallen.

Dritter Aufzug.

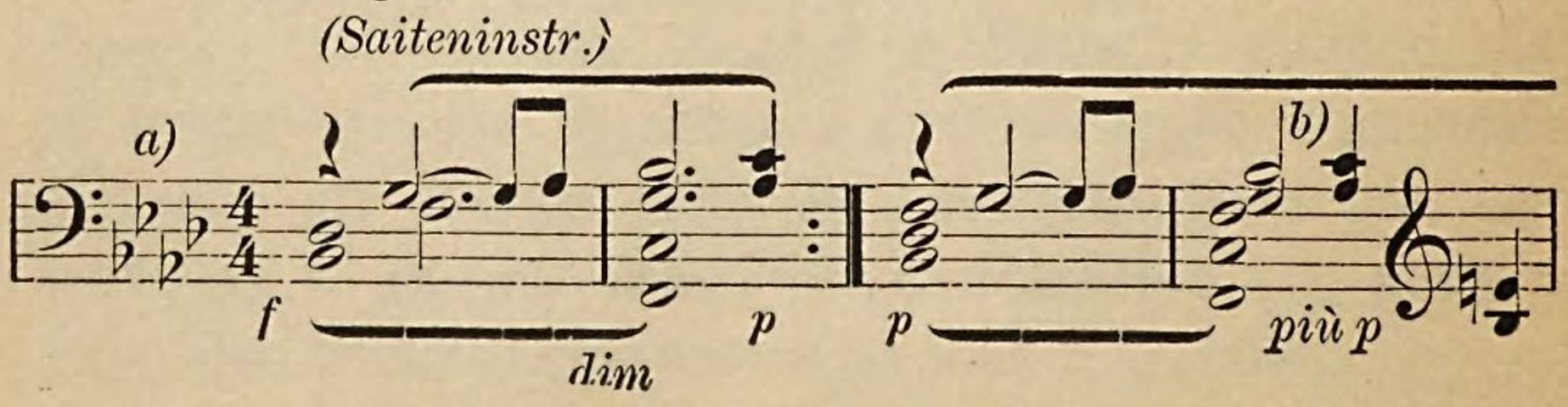
(Vollendet zu Luzern im August 1859.)

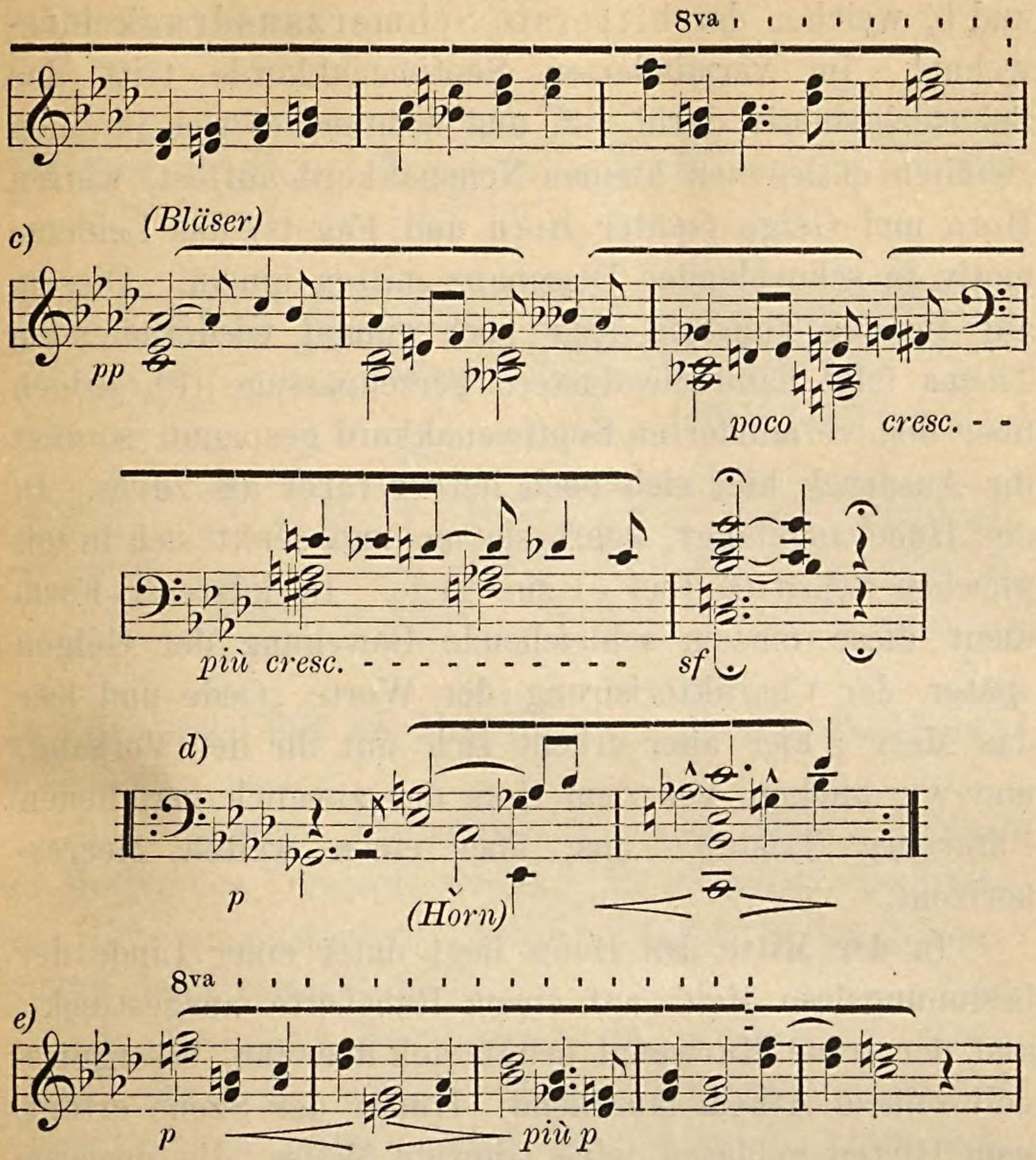
„Das Licht, wann löscht es aus?
Wann wird es Nacht im Haus?“

Tieftraurig beginnt das Vorspiel zum dritten Akte, welcher den tödlich verwundeten Helden wieder zum Leben erwachen lässt, um ihn, im grausamen Spiele seines Geschickes, noch einmal zwischen höchster Lust und tiefstem Weh' hin und wieder zu treiben und ihn endlich in den Armen der Geliebten in das dunkle Reich der Nacht entweichen zu lassen, in welches Diese ihm dann getreulich folgt.

Das Sehnsuchtsmotiv (1 b), welches wir nur von leiser Wehmuth durchzogen kannten, — hier wird es (vom Streichquartett ausgeführt) durch die einfache Beugung über einen andern Akkord (den Quintsextakkord auf der vierten Tonstufe, der sich in den Molldreiklang der Tonika auflöst) mit dem Charakter bittersten Schmerzes durchtränkt (siehe a):

56. Mässig langsam.



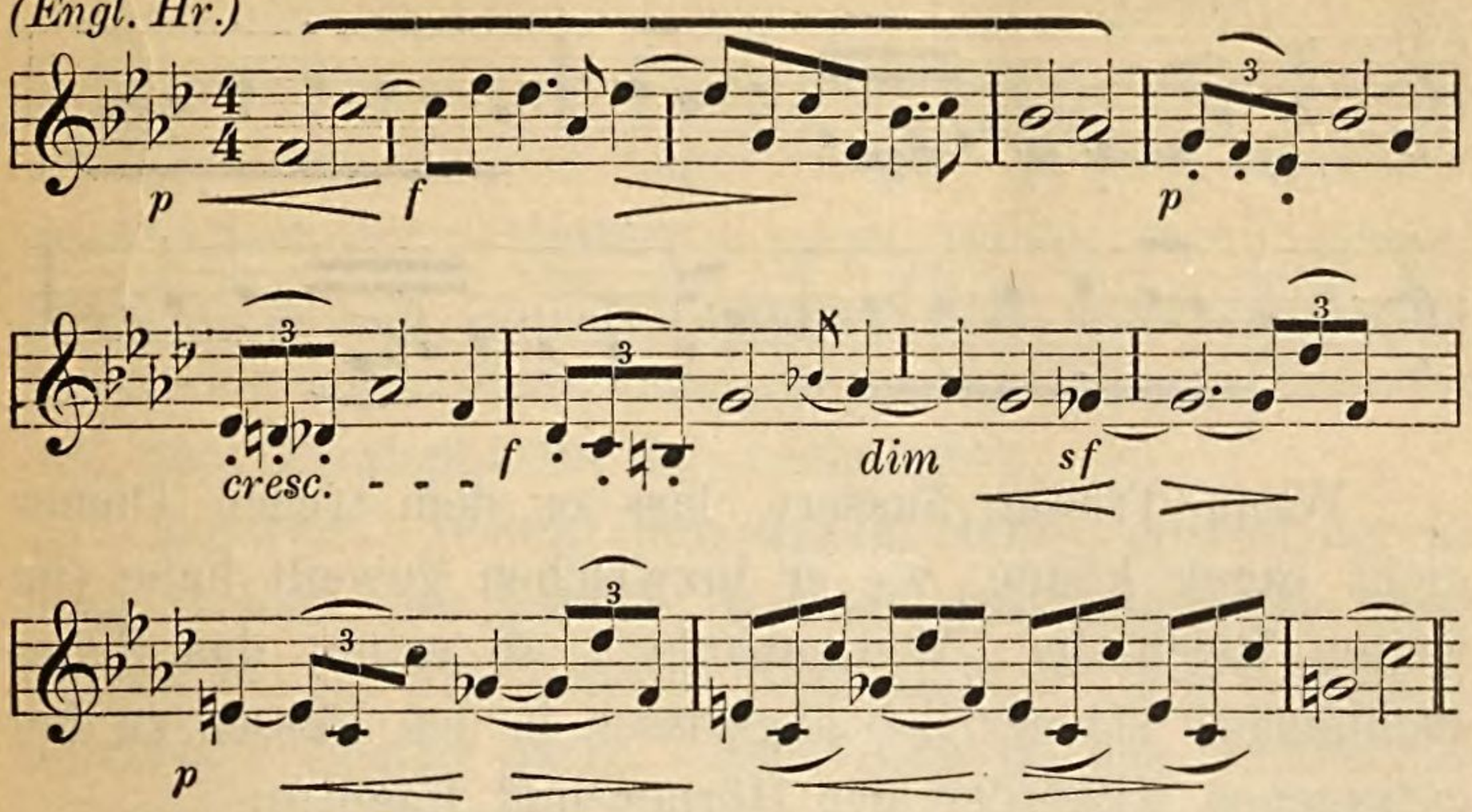


Die trübe Stimmung setzt sich in den darauf folgenden unbegleiteten Terzengängen der Molltonleiter mit erhöhter Quarte (bei b) fort; dann folgt (bei c) eine mit sanfterer Wehmuth angehauchte Melodie (vom Waldhorn und Cello, später von Klarinette und Bratsche ausgeführt), welche sich als Umbildung des Blickmotives (2c) zu erkennen giebt. In ihr drückt sich das Hinschleichen der schweren Leidenszeit durch das chromatische Abwärtssinken des Grundmotives deutlich aus. Auf dem Fusse folgt ihr nun aber (bei d) eine Beugung des Doppelmotives 1a

und b, welcher der bitterste Schmerzausdruck innewohnt! Im verminderten Septimenakkorde tritt das Sehnsuchtsmotiv darin auf, und während es sich in einen ziemlich entlegenen kleinen Nonenakkord auflöst, werfen Horn und Geige (später Horn und Fagott) das Leidensmotiv in schneidender Dissonanz mitten hinein. Diesem auf tieferer Tonstufe sich noch einmal wiederholenden Thema folgt dann die düstere Terzenpassage (b), jedoch über den verminderten Septimenakkord gespannt, so dass ihr Ausdruck hier sich noch herber färbt als zuvor. In der Höhe angelangt, kehrt sie um und senkt sich in ungleichen Schritten (bei e) zur Tiefe. In letzterer Form dient diese einsam schleichende Bewegung der Geigen später der Charakterisirung der Worte „Oede und leer das Meer“; hier aber erhebt sich mit ihr der Vorhang, und wir blicken, von dem Hofe der ziemlich verfallenen Väterburg Tristan's aus, über einen weiten Meereshorizont.

In der Mitte des Hofes liegt unter einer Linde der besinnungslose Held auf einem Ruhebette ausgestreckt, und der treue Kurwenal beugt sich über ihn, besorgnissvoll seinem Athem lauschend. Hinter der Szene ertönt, vom Hirten geblasen, eine traurige Weise, die unserem Helden bereits in frühester Jugend erklang, als er vom Tode der Eltern vernahm, und „die jetzt ihn fragt: zu welchem Loose erkoren, er damals wohl geboren?“ Die Antwort giebt Tristan nachher selbst: „im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben!“ Vom englischen Horn vorgetragen, athmet diese Melodie die tiefste Schwermuth und gleichzeitig erinnert sie (besonders durch die hüpfenden, aber trübe klingenden Triolen) an die eigenthümlichen Weisen, welche sich bei den Hirtenvölkern der Alpen in Anwendung der Schalmei eingebürgert haben.

57. Mässig langsam.

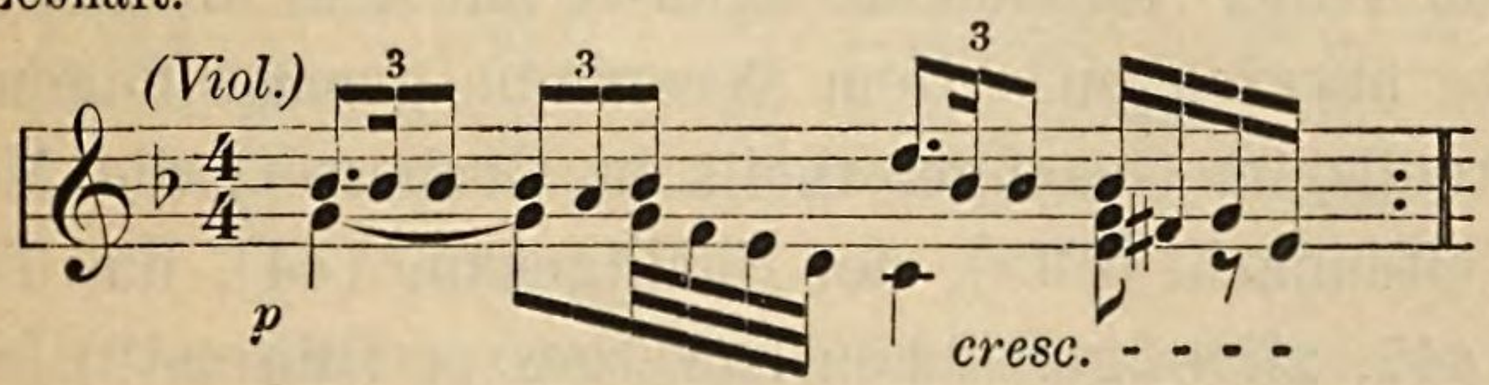


(Das Beispiel führt die Melodie nur in ihren wesentlichen Motivtheilen an.)

Im Gespräche Kurwenal's mit dem Hirten kehren die Motive des Vorspiels wieder. Im Abgehen wiederholt der Hirt seine düstere Melodie, durch deren Klänge Tristan dann erweckt wird.

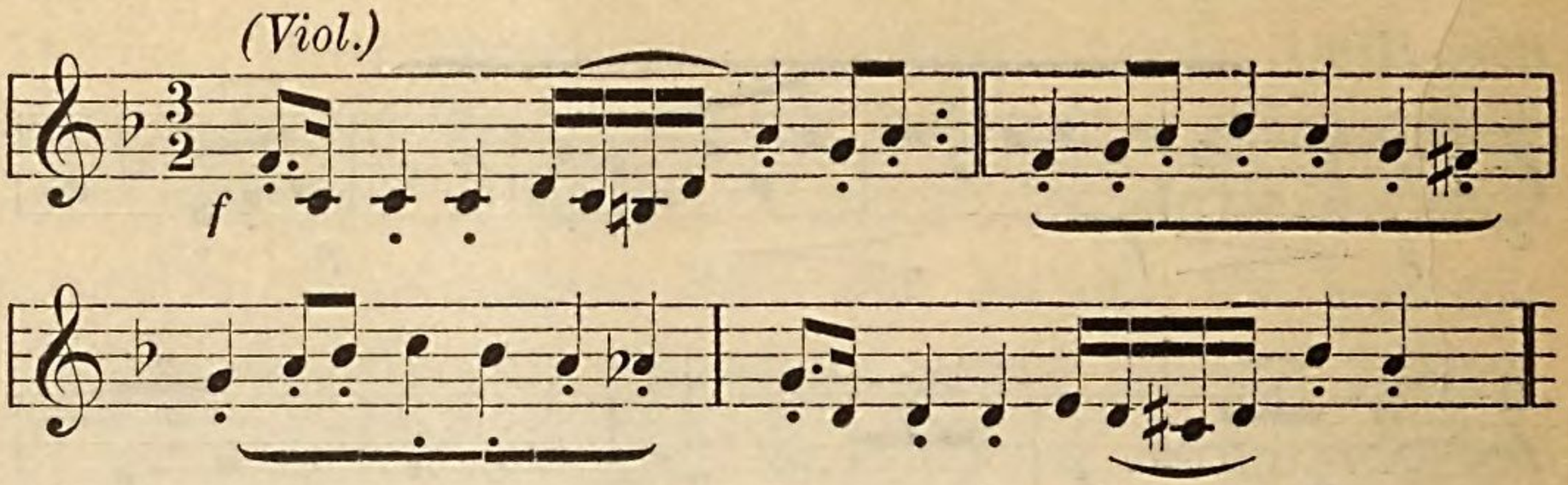
Die freudige Bewegung, in welcher der treue Knappe durch das endlich erfolgende Lebenszeichen des Schwerkranken geräth, wird im Orchester durch eine keck aufspringende Triolenfigur bezeichnet:

58. Lebhaft.



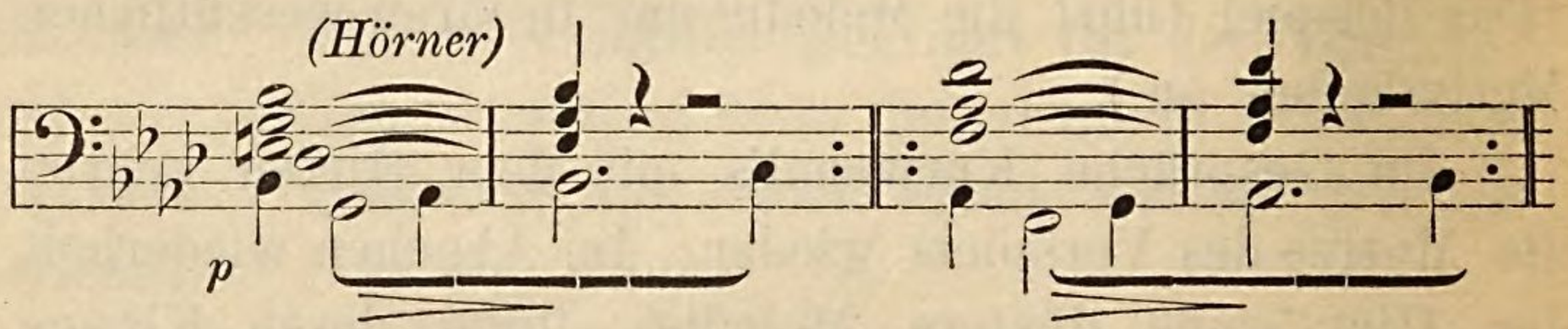
Aehnliche Heiterkeit durchleuchtet das heimathliche Thema, womit Kurwenal dem Herrn erklärt, dass er sich auf der Stammburg seiner Väter befinde:

59. Lebhaft.



Wenn Tristan äussert, dass er dem treuen Diener nicht sagen könne, wo er inzwischen geweilt habe (im weiten Reich der „Weltennacht"), so ertönt das Sehnsuchtsmotiv schmerzlich abgerissen in den Bässen zu den getragenen Akkorden der Hörner und Fagotte:

60. Langsam.



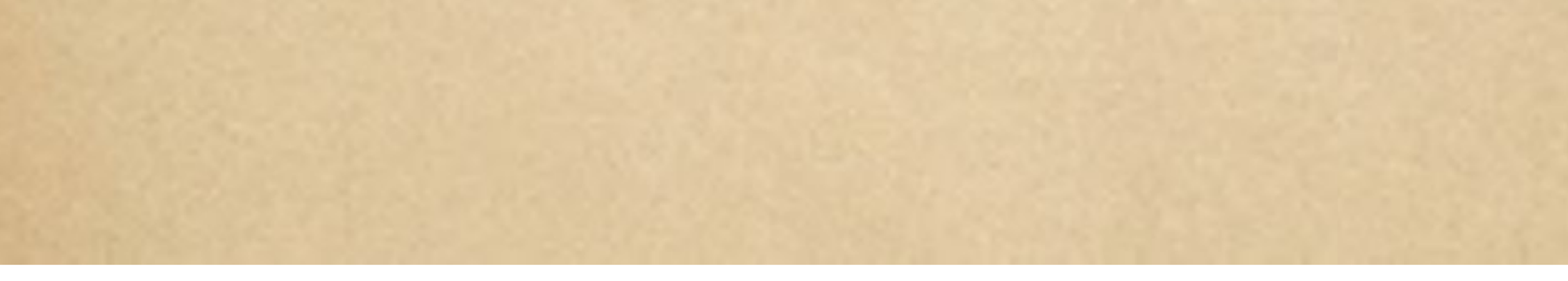
Mit wundervollem Ausdruck bewegt sich hier, bei matter Stimme, der Gesang des Helden in dem Sinne des der Besprechung dieses Aktes vorangestellten Motto's; da ich nur die verwendeten Leitmotive verzeichnen kann, möge der Leser im Klavierauszuge S. 182, Z. 4 u. f. sich von der Tiefe des musikalischen Ausdrucks in der Singstimme und von seiner vollendeten Einheit mit dem dichterischen Gehalte überzeugen. Dem Wortsinne gemäss folgen sich hier (theils im Gesange, theils im Orchester) die Motive der Weltennacht (53a), der Nachtgesang (44), das Tagesmotiv (42, zum „göttlichen Urvergessen führend"), Sehnsuchtsmotiv, Thema des Nachtsehnens (43), die Bezeichnung des schmerzlichen Bangens (9), Todesmotiv (10), endlich das Entzückungsthema (46, freilich befremdlich im $^4/_4$-Takt erscheinend) und das grausige Schmerzmotiv

aus 56d. Eine nicht minder schaurige Anreihung chromatisch aufsteigender übermässiger Dreiklänge (A. S. 187, Z. 4) bezeichnet die Pein, mit welcher Tristan das „Wiedererwachen des Tagesdranges“ in sich empfindet. Sein Anruf der Geliebten: „Ach Isolde, wann endlich löschest du die Zünde?“ ergeht sich dann sanfter im Ueberschwenglichkeitsthema (33), dem Sehnsuchtsmotive und dem Triumphliede der Liebe (34).

Kurwenal gesteht nun seinem Herrn, dass er bereits nach Isolden, der Aerztin, gesendet habe, damit sie käme ihn zu heilen, und dass er ihrer Ankunft über's Meer in Kurzem entgegen harre. Eine Variante des Sehnsuchtsmotives in synkopirten Noten, welche schon in der Schlussszene des ersten Aktes (A. S. 71 Takt 5 u. f. und S. 77 Schlusstakte) Anwendung fand, begleitet anfangs Kurwenal's Gesang. Kurwenal erinnert sich hier nämlich daran, wie er damals „der Isolde getrotzt hatte.“ Später zieht sein Gesang dann das Fröhlichkeits-Motiv (58), die Motive des Siechthums (14) und des Liebesbundes (38) herbei.

Gerührt von der Fürsorge des Knappen jauchzt Tristan auf in einem Lobliede der Treue, dessen Thema aus einer Variante des Tagesmotives entsteht:

61. Sehr lebhaft.

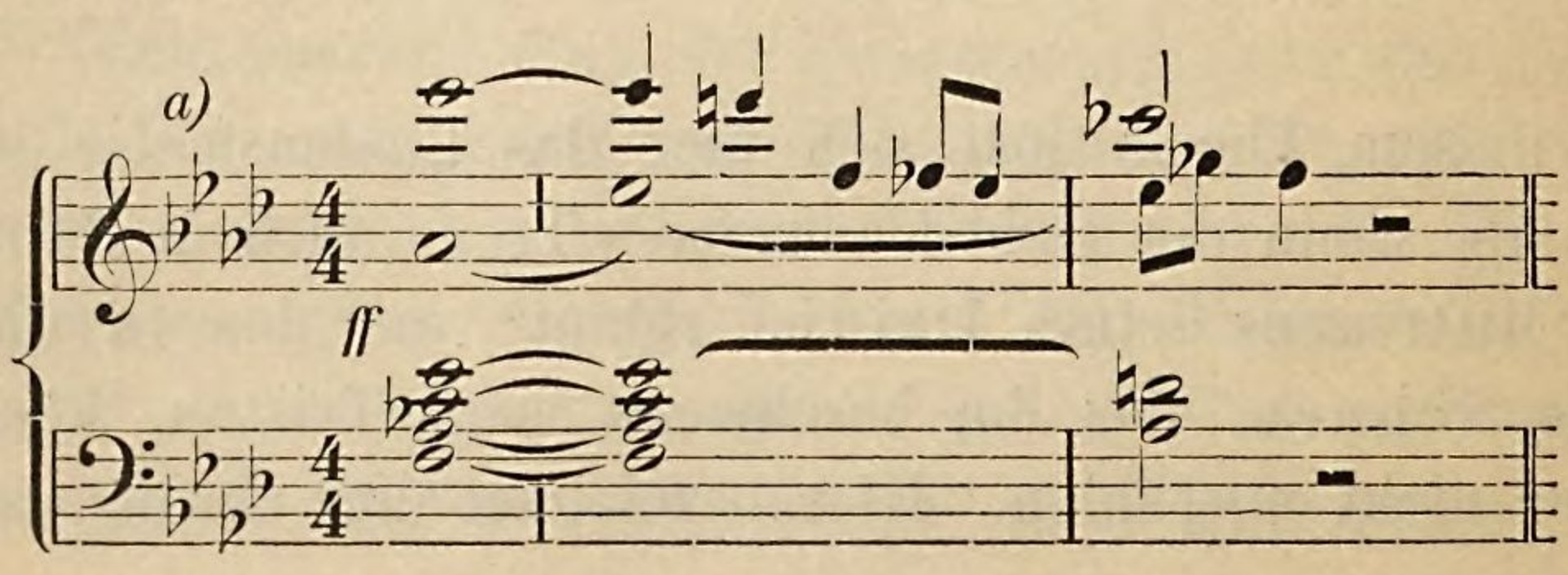


Mit diesem Thema löst sich hier das Leidensmotiv aus 56c ab, wenn der Held Kurwenal's Treue auch in Betreff des Mittragens seines Leides rühmt; nur das furchtbare Sehnen, das ihn beschwere, sagt Tristan, könne Jener nicht mitfühlen. Hier bezeichnet eine chromatisch

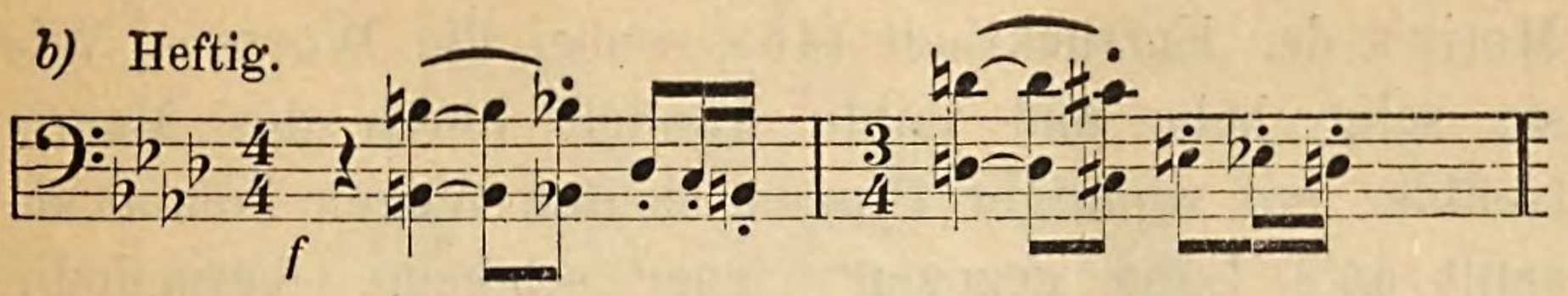
fortrückende, rhythmisch verschärfte Wiederholung des Nachtsehnsuchtsthema's (43) das schmerzliche Sehnen. Eine ähnlich drängende Umbildung des Leidensmotives (56c) begleitet Tristan's Ungeduld, mit welcher er Kurwenal zur Warte treibt: „das Schiff, siehst Du es nicht?“ In weiten Abständen ertönen sodann die Vorhaltsakkorde des Nachtgesanges (44b), wenn Tristan voraluend das Schiff zu erblicken glaubt; und dabei malt sich deutlich in den darüber schwebenden Sechzehntelfiguren der Flöte und Klarinette die flatternde Freudenflagge des erwarteten Fahrzeuges.

Der Eintritt der traurigen Hirtenweise bezeugt dagegen, das noch kein Schiff in Sicht sei. Nun gedenkt Tristan der Beziehung dieser Weise zu seinem trüben Schicksal, wie ich es bereits am Eingange der Besprechung dieses Aktes erwähnte; hier finden sich Sehnsuchts- und Tagesmotiv zur Verstärkung des Ausdrucks mit der Hirtenmelodie zusammen, ebenso Siechthums-, Nachtsehnen's- und Todestrankmotiv; auch die Schauerfigur des erstens Aktes (29) lässt sich noch einmal hören. Immer heftiger steigert sich die fieberhafte Erregung in Tristan's Gesange, bis endlich auch das herbe Schmerzmotiv (56d) hinzutritt und — mit der Verfluchung des „selbstgebrauten“ Trankes das Fluchmotiv des Helden erscheint, welches aus einer Verbindung des Siechthums- mit dem Tagesmotive hervorgeht.

62. Gedehnt.



b) Heftig.

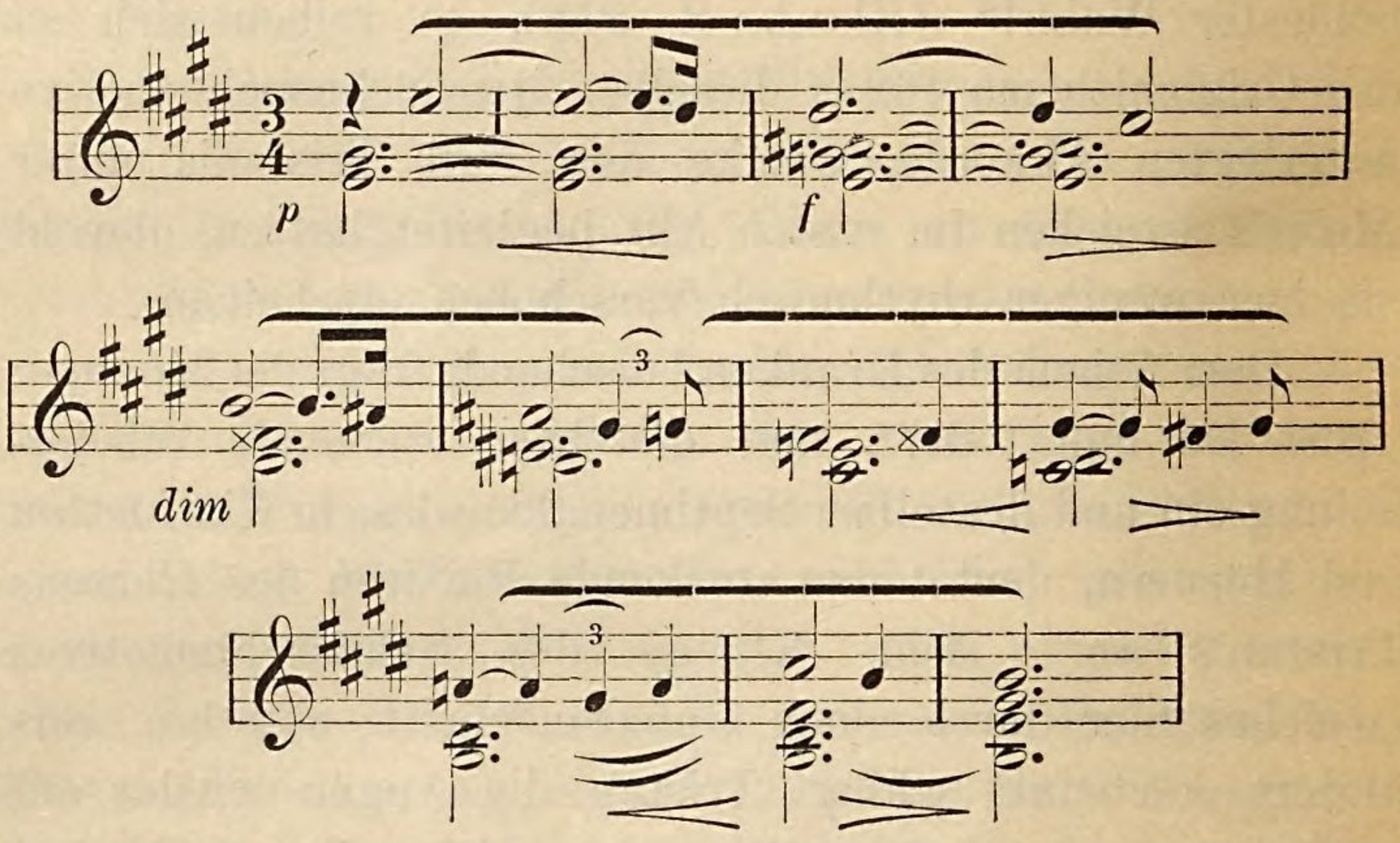


Auch dieses Motiv verbindet sich (wie das Beispiel a in der Mittelstimme nachweist) zeitweilig mit der Hirtenweise. Dasselbe Thema in Verkürzung und in wechselndem Taktmaasse (b) bezeichnet Kurwenal's angsterfüllte Sorge um den ohnmächtig hinsinkenden Herrn; und wenn er ausruft: „O Liebeszwang! Der Welt holdester Wahn!“ (Kl. A. S. 212), so reihen sich an das Originalthema (62a) dieselben dem Sehnsuchtsmotive unterlegten Akkorde, welche den Fall Tristan's unter Melot's Streichen im ersten Akt begleitet hatten, obwohl sie hier weniger rhythmisch verschoben erscheinen.

Dem Athem des Kranken lauschend, fragt der Knappe: „Bist Du nun todt?“ und die leise zuckende Wiederholung ein und desselben Septimenakkordes, in Klarinetten und Hörnern, deutet das stockende Pulsiren des Herzens Tristan's an. Beim Klange des Sehnsuchtsmotives (welches hier durch einen Ganztonschritt: as b h c, verändert erscheint) schlägt Tristan die Augen wieder auf und fragt mit matter Stimme: „Siehst Du das Schiff noch nicht?“ Kurwenal antwortet: „Gewiss, es naht noch heut“ — und der Held glaubt nun in einer Art Vision Isolden auf dem Schiffe zu sehen, wie sie winkt und ihm Trost verheisst. Im Orchester bereitet sich dies vor, indem das Sehnsuchtsmotiv, sehr zart von der Oboe vorgetragen, in die Doppelschlagsfigur des Liebestriumphs (48) ausläuft und mit dieser in das Fluchmotiv Tristan's (62a), ebenfalls zart von Oboe oder Klarinette ausgeführt, einlenkt. Die genannten Holzbläser theilen sich dann in den Vortrag des Liebeszaubermotiv's (3), und nun folgt die vollständige und breite Ausführung des

Motiv's der Entrücktheit (46), wobei die Worte: „Wie sie selig hehr und milde wandelt durch des Meer's Gefilde; auf wonniger Blumen lichten Wogen kommt sie sanft an's Land gezogen“ jener schönen Obermelodie unterlegt sind, welche bei 46 b angegeben wurde. Und diese „wundersame Melodei“ vollendet sich durch folgenden entzückenden Schlussgesang bei den Worten: „Sie lächelt mir Trost und süsse Ruh', sie führt mir letzte Labung zu. Ach Isolde, wie schön bist Du!“

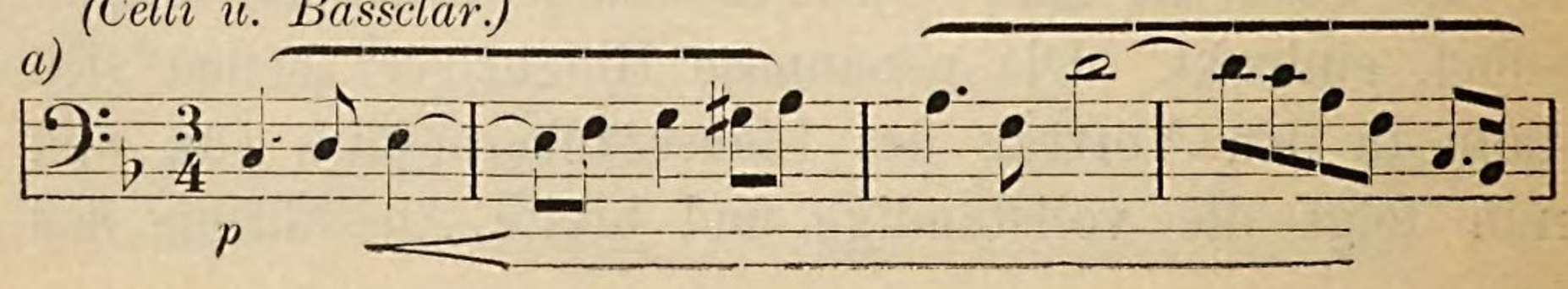
63. Etwas breit.

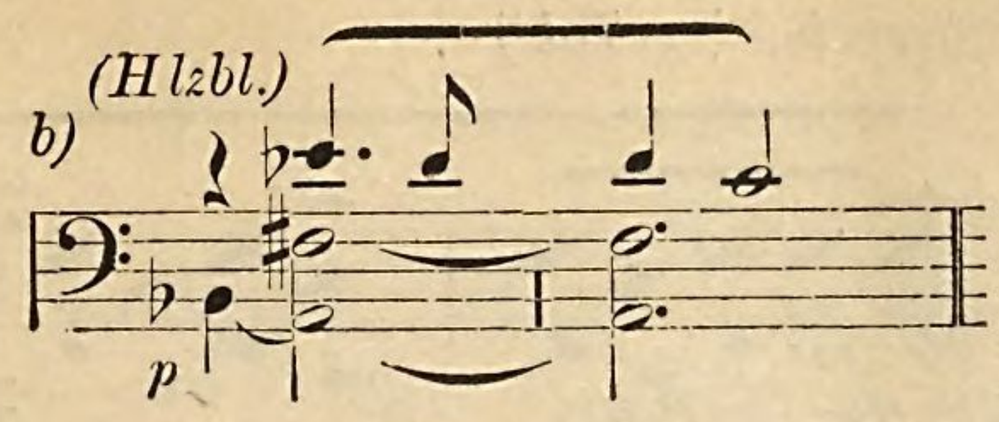


Ungeduldig drängt nun der Held den Getreuen, die Warte zu besteigen und sich von dem richtigen Vorgefühle Tristan's im Ausblicke dort zu überzeugen. Da bildet sich aus dem Wonnemotive (45) in den Violoncellen mit Bassklarinette eine schöne, lebhaft bewegte Melodie:

64. Ziemlich lebhaft.

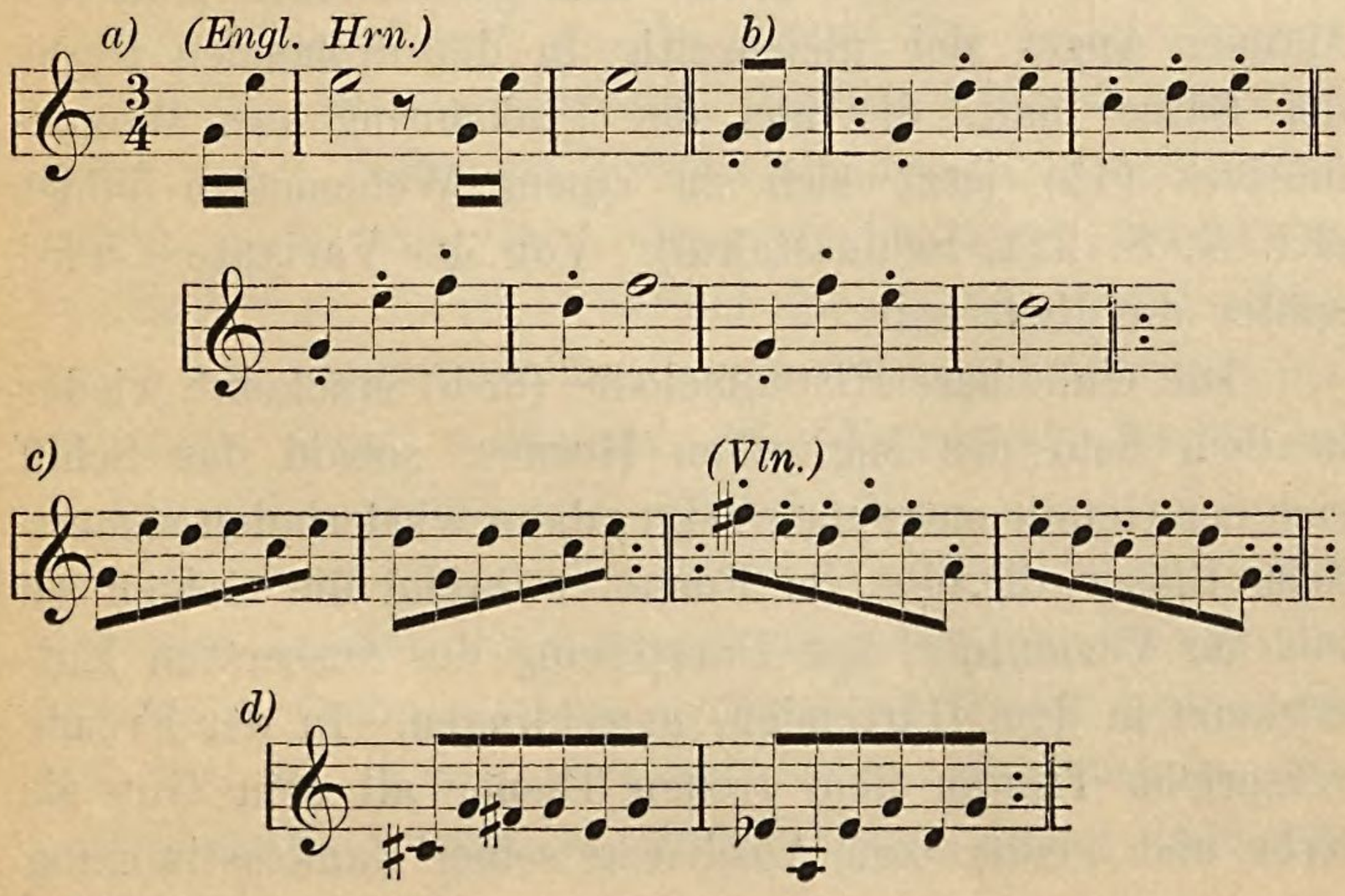
(Celli u. Bassclar.)

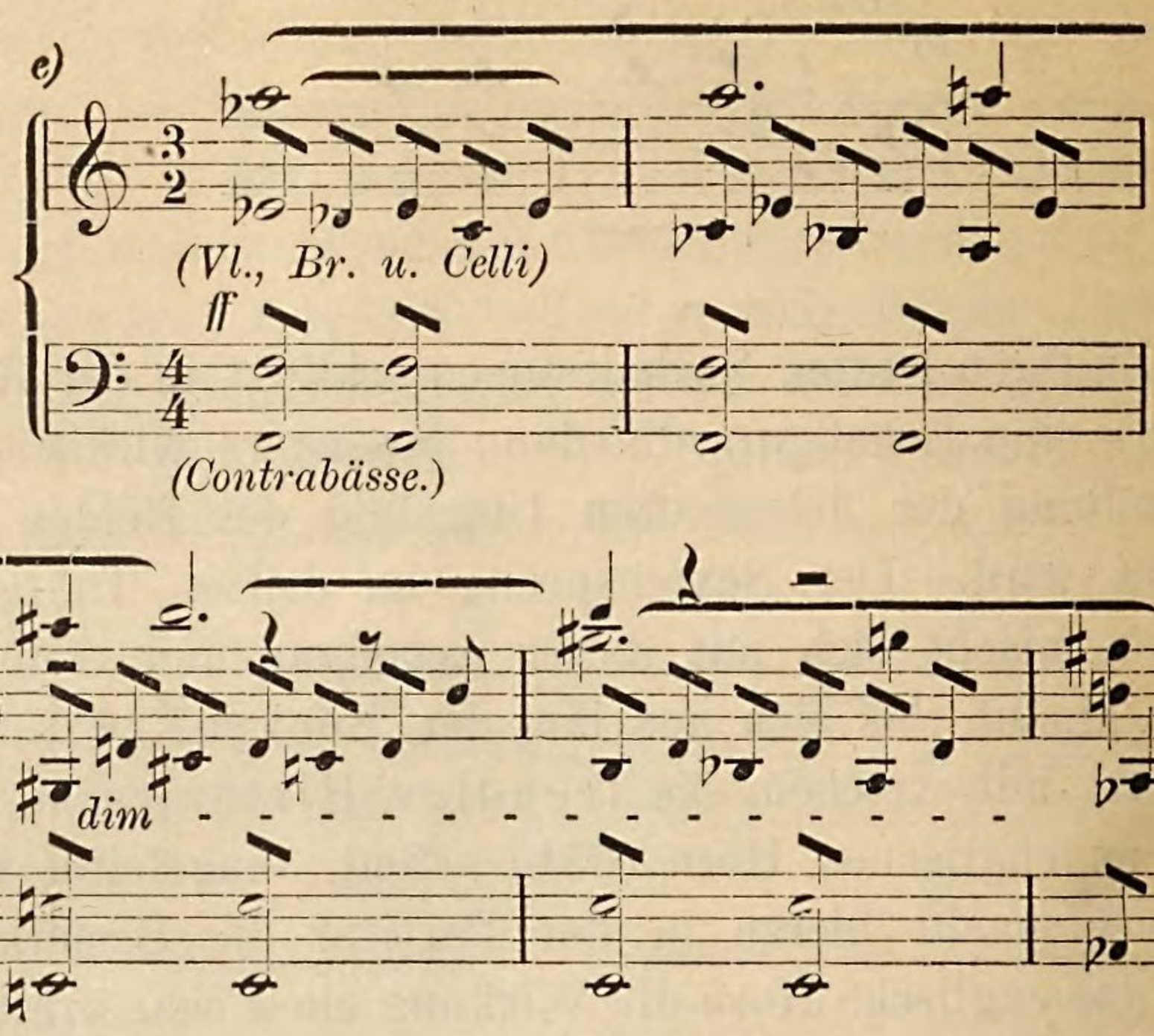




Zu ihren letzten Vorhaltstönen erklingt in der Hoboe (bei b) eine Echofigur, die dann besonders wirksam zur Darstellung der fieberhaften Ungeduld des Helden verwendet wird. Der Sextensprung im dritten Takte des Motiv's mischt sich mit dieser Echofigur und treibt sie höher hinauf, bis sich aus ihm der Lockruf (65a) entwickelt, mit welchem die freudige Hirtenweise, die jetzt im englischen Horn (65b) ertönt, eingeleitet wird. Wagner macht hierzu in der Partitur die Bemerkung, dass das englische Horn die Wirkung eines sehr kräftigen Naturinstrumentes (Alpenhorn) machen solle, und dass es etwa durch Hoboen und Klarinetten zu verstärken sei, um jenes Naturinstrument möglichst zu ersetzen.

65. Sehr lebhaft.





Auch diese Weise nimmt in der Variante c einen leidenschaftlich jubelnden Charakter an; so tritt sie dann vom englischen Horn in die Geigen über, erhält aber nachher wieder düsterere Färbung (bei d), wenn, beim Verschwinden des Schiffes hinter dem gefährlichen Riff, der Männer Angst sich gleichzeitig in der drohenden Figur der Bässe malt, die aus der Umkehrung des Wonnemotives (45) jetzt sich zu einem Wehemotive bildet (Kl. A. S. 221, Schlusstakte). Von der Variante e wird später die Rede sein.

Die einfachere Hirtenmelodie (65 b) erscheint wieder in dem Solo des englischen Hornes, sobald das Schiff sich der Gefahr entronnen zeigt; dann wiederholen sämmtliche Bläser dieselbe im Forte, während die Geigen sie mit der Variante c, zur Darstellung des äussersten Entzückens in dem Harrenden, umschlingen. In der Freude verspricht Tristan dem treuen Diener all sein Gut als Erbe und benutzt zum Ausdrucke seiner Dankesstimmung

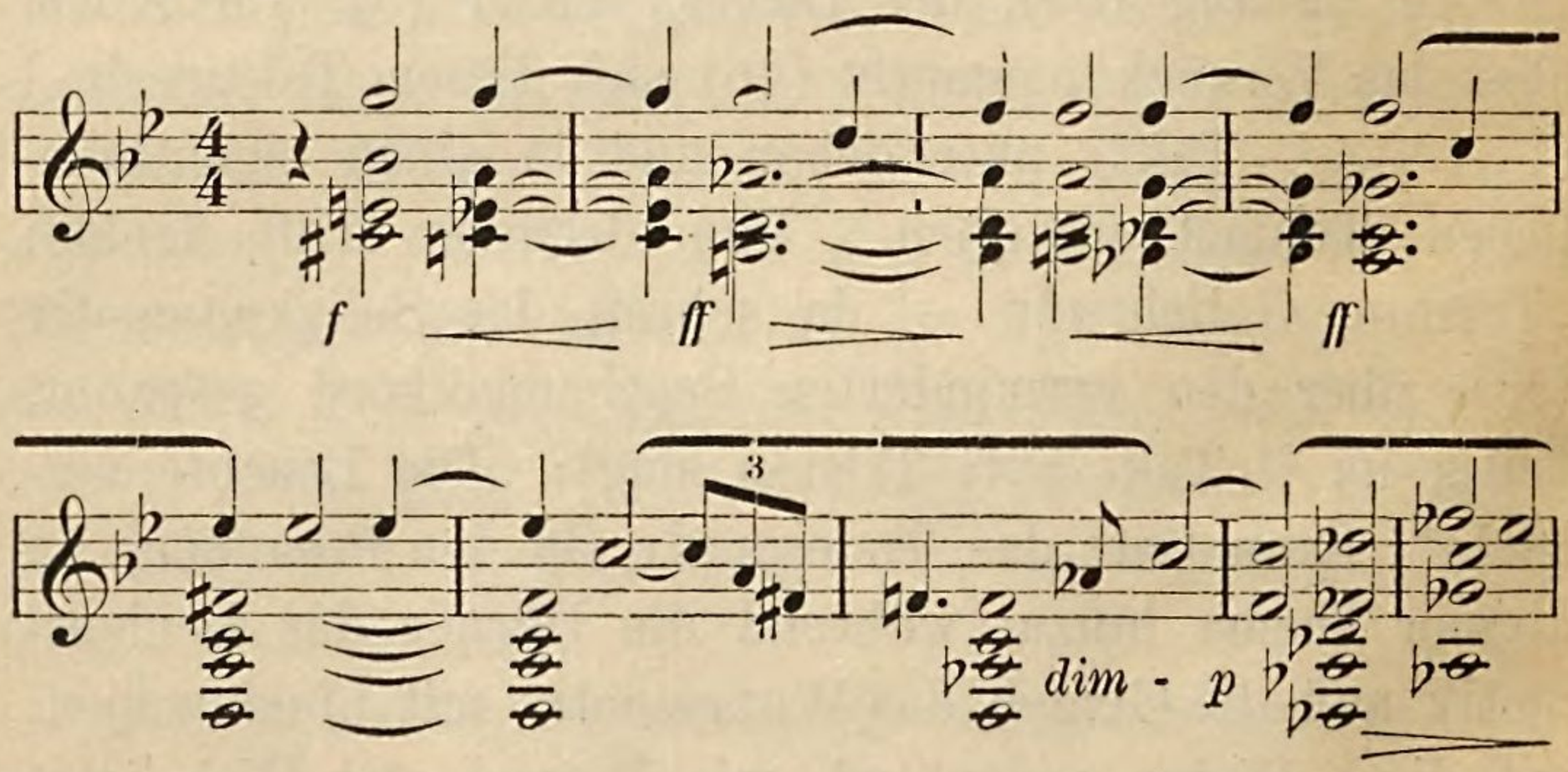
die herrliche Melodie vom Beispiel 63. Die Bässe vertauschen jetzt das Wehemotiv wieder mit dem Wonnethema (45) und verbinden es in hellem Jubel mit der fröhlichen Hirtenweise. Tristan weist nun den Knappen an, seiner Frau entgegen zu eilen, und Kurwenal verlässt ihn mit dem Rathe: „Bleib' mir treulich am Bett!“ Aber da ertönt das Wonnemotiv der Bässe schon nicht in regelrechter Weise, sondern rhythmisch gebrochen durch Verlängerung des zweiten, mit vier Vierteln statt dreien, auftretenden Taktes. Denn nun beginnt (in der zweiten Szene) der fieberhafte Anfall des Helden, bei welchem er in höchster Aufregung vom Lager springt, den Verband von seiner Wunde reisst und der von draussen her ihn rufenden Geliebten entgegenschwankt. Auch in die Musik dringt hier ein abnormer Zustand: da nächst jenem Wonnemotive auch das Todestrank-, das Liebesbundmotiv, das Thema des Nachtsehnens (43), der letzten Labung (63), der Liebesjauchzer (3), vor Allem aber das Verzückungsmotiv (46) sich diesem Taktwechsel ($^3/_4$, $^4/_4$, $^5/_4$ Takt) unterziehen und in einen eigenthümlichen Taumel gerathen. Von draussen ruft Isolde: „Tristan, Geliebter!“ — da schreit das Seligkeitsmotiv (33), über den verminderten Septimenakkord gespannt, heftig im $^2/_2$ Takt auf; Tristan singt: „Die Leuchte verlischt“, dann tritt das Todesmotiv (in den Posaunen) zu diesem Thema hinzu, während die Hörner das Leidensmotiv und die Geigen das Wonnemotiv mit hineinweben: auf diese Weise andeutend, wie Wonne und Weh jetzt in äusserster Stärke sich vermählen.

Isolde ist nun hereingetreten; entsetzt über den traurigen Anblick des Kranken empfängt sie ihn in ihren Armen, in denen er dann sterbend zu Boden sinkt. Sie ruft ihn an, indem das verbundene Sehnsuchts- und Leidensmotiv kräftig in allen Bläsern unter Zufügung

jener seltsam zitternden Bewegung der Geigen in fremdem Taktrhythmus ertönt, welche in Beispiel 65e verzeichnet ist. Diese Geigenbewegung, eine Nachbildung von 65d, scheint andeuten zu sollen, wie in dem brechenden Auge des Sterbenden die Freude des Wiedersehens sich noch einmal trübe wiederspiegelt. Das Sehnsuchtsmotiv steigt in dieser Verbindung, jedesmal vom Leidensmotive gefolgt, immer leiser wimmernd aufwärts und leitet in das Blickmotiv (2) über, bei welchem Tristan noch einmal zur Geliebten aufblickt und mit dem letzten Seufzer: „Isolde“ — verscheidet.

In ihrem Schmerze sucht Isolde den Sterbenden vergeblich in's Leben zurückzurufen. Ihren Gesang schmückt ein wunderbar ausdrucksvolles Klagemotiv (in welchem sich Anklänge aus dem Tages- und dem Ueberschwenglichkeitsthema finden):

66. Mässig. *Zurückhaltend.*



In seinem Gefolge befindet sich das Leidensmotiv aus 56c; dann ziehen — wie Bilder des entschwundenen Glückes in Isolden's Gedanken — die Motive des Sterbegesanges mit der zarten Doppelschlagsfigur (48) und des Liebeszauber's (3) an unserem Ohre vorüber, bis das Bewusstsein der Trauernden mit dem Wiedereintritte des

Sterbegesanges schwindet, und der Hirt die Ankunft eines zweiten Schiffes mit König Marke meldet (Szene 3).

Kurwenal, in der irrigen Meinung, dass der König als Feind sich nähere, schreckt auf und ordnet, bei der geringen Besatzung der Burg, die eilige Verrammelung des Eingangsthores an. Dies begleitet die Musik mit dem ersten Ansatz des Heimathsmotives (59) in verschränkter Harmonie und gefolgt von einem hastig drängenden Quartenabstieg, ferner mit dem Treuemotive (61). Beide Themata, abwechselnd mit der traurigen Hirtenweise (57), finden auch Verwendung beim Kampfe Kurwenal's mit Melot, welcher Letztere unter dem Klange derselben Akkorde (A. S. 238, Z. 1) fällt, die Tristan's Fall im zweiten Akte begleiteten. Indem Kurwenal Melot zu Boden streckt, singt er die Worte: „Stirb, schändlicher Wicht“ im Fluchmotive Tristan's (62a); auch dem Könige antwortet er später im gleichen Tone.

Bei weiteren Angriffen Kurwenal's auf Marke's Mannen erscheint dann das kecke Kurwenalmotiv (58) abwechselnd mit Tristan's Fluchmotive (62a), der traurigen Weise (57) und dem Treuemotive (61). Doch trifft nun auch Kurwenal der Tod; er wird im Kampfe schwer verwundet und stirbt neben Tristan's Leiche; Klagegesang (66) und Treuemotiv begleiten diesen Vorgang. Die Eingangsworte von Marke's bewegter Rede benutzen ebenfalls das Klagemotiv, dann folgt Marke's eigenes Thema (52). Beim leisen Ertönen des Sterbegesanges kommt Isolde wieder zum Bewusstsein. Brangäne sucht sie über die vermeintliche Gefahr zu beruhigen (Sehnsuchtsmotiv), auch Marke redet sie freundlich an, indem er sich des Beschwichtigungsliedes (20a) bedient; seine Worte: „Der Wahn häufte die Noth“ erklingen dagegen im Fluchmotive Tristan's (62a).

Isolde hat nur Augen für Tristan's Leichnam, den sie in einer Art Verzückung zum Leben erwachend zu sehen glaubt. Sie stimmt, anfangs leise dann immer schwellender, den vollen Sterbegesang aus dem zweiten Akte (dort Kl. A. S. 143—45 und 150—54), mit wenig veränderter Fassung des Sologesanges und ohne die dortige Unterbrechung, an. Bei den Worten: „In des Weltathems wehendem All — ertrinken — versinken — unbewusst — höchste Lust!“ — erklingt das Triumphlied der Liebe noch einmal im höchsten Orchesterglanze. Allmählig in sanftere Fassung übergehend und immer zarter hinsterbend, begleitet es ausdrucksvoll das verklärte Hinsinken Isolde's über Tristan's Leiche, dessen Anblick alle Umstehenden mit tiefer Rührung ergreift. Kurz vor dem Sinken des Vorhanges setzt mit den Schlussakkorden noch einmal sanft (in den Hoboen) das Motiv der Sehnsucht ein. —

Damit ist das Hohelied von Leid und Liebe vollendet, denn das Sehnen des Tages hat in der Nacht des Todes Erlösung gefunden! — Oder — wie ein würdiger Geistlicher sich ausdrückt*): „Der Zug des Menschengeistes in die Unendlichkeit hinaus, das tiefe Heimweh des Menschenherzens aus dieser Welt des Todes und Kampfes, der Entsagung und Täuschung nach der Vollkommenheit und der Ruhe der Seele — hat hier einen künstlerischen Abschluss gefunden, wie er bis jetzt nicht vollkommener und grossartiger geboten worden ist.“

*) Siehe: den Vortrag „Rich. Wagner's Musikdramen und das Christenthum“ von Dr. A. Portig in No. 29 u. folg. der „Allgemeinen Musik-Zeitung“, Jahrgang XVI.

Einige geschichtliche Nachrichten über das „Werden“ des Kunstwerks und über die leidige Verzögerung seiner ersten Aufführung mögen hier noch folgen.

Im Jahre 1855 entwarf Wagner die Dichtung der Tragödie, und im Herbst bis zum Schlusse des Jahres 1857 vollendete er die Komposition des ersten Aufzuges*), da er die Fortführung des (bis zur Hälfte des „Siegfried“ gediehenen) „Nibelungenringes“ vorläufig aufgegeben hatte. Im Juli 1858 war der zweite Akt skizzirt; in der Ausführung aber ward der Meister durch Besuche unterbrochen, wie er am 19. Oktober 1858 dem Freunde Liszt aus Venedig berichtet. „Meine Arbeit“ — heisst es da — „ist mir theurer als je geworden: seit Kurzem habe ich sie wieder aufgenommen, sie fliesst mir wie ein sanfter Strom aus dem Geiste.“ Um sich ungestört

*) „Gestern wurde ich endlich mit dem ersten Akt des „Tristan“ fertig“ — schreibt er am 1. Januar 1858 aus Zürich an Liszt. Und Dieser schreibt Weihnachten 1858, nach genommener Einsicht in die Partitur des ersten Aktes, an den Meister: „Die gesammte Kinderwelt kann sich nicht bei allen Tannenbäumen mit goldenen Früchten und glänzenden Geschenken behängt, so freuen, als ich Einzelner mit Deinem einzigen Tristan! — Weg mit allen Sorgen und Plackereien der Alltagswelt! Da kann man wieder weinen und auflodern. Welch' wonniglicher Zauber, welch' ungeahnte Fülle der Schönheit in diesem flammenden Liebestrunk! — Wie mag Dir dabei zu Muthe gewesen sein, als Du dies wunderbare Werk geschaffen und gestaltet? — Was darf ich Dir anderes darüber sagen, als dass ich es im Herzen des Herzens mitempfinde?“ —

seiner Arbeit hingeben zu können, war Wagner nämlich im September bereits nach Venedig gereist, wo er im Palazzo Giustiniano ein stilles Asyl gefunden hatte. Leider erkrankte der Meister dort aber im November an einem gastrisch-nervösen Fieber, und andere verstimmende Einflüsse (darunter die immer von Neuem scheiternde Hoffnung seiner Amnestirung in Sachsen, trotz fürstlicher Fürsprache) traten hinzu, um ihn unfähig zu gesammelter künstlerischer Arbeit zu machen. Erst Anfang März 1859 fand der zweite Akt seinen Abschluss*), und in demselben Monate meldet der Künstler seinem Freunde aus Mailand, dass er sich auf der Reise nach Luzern befinde, um dort an dem ihm werthen Vierwaldstättersee den dritten Akt zu beginnen und auch zu Ende zu führen. Letzteres geschah zu Anfang August 1859, wie das durch ein Glückwunsch-Telegramm Liszt's vom 9. August desselben Jahres bestätigt wird.

Bei der Fortdauer seines Exil's hatte Wagner anfangs die Idee gefasst, wegen der Aufführung seines Werkes sich mit einem Theaterdirektor über eine Opernunternehmung in Strassburg zu verständigen, da er unbedingt die Einstudirung persönlich leiten wollte. Hieran anschliessend, drückt sich der Meister in einem Briefe vom April 1865 an Uhl, den Redakteur des in Wien erscheinenden „Botschafters", weiterhin so aus:

> Der Direktor des grossherzoglichen Theaters in Karlsruhe, Herr Dr. Eduard Devrient, den ich deshalb um Rath frug, stellte mir die grossen Schwierigkeiten einer solchen Unternehmung vor, und rieth mir dagegen abzuwarten, ob es den edelsinnigen Bemühungen des Grossherzogs von Baden gelingen werde, für die nöthige Zeit des Studiums meines Werkes mich nach Karlsruhe zu berufen, wo man mir dann

*) Die Jahreszahl bei der betreffenden Notiz unter der Ueberschrift des 2. Aufzuges in dieser Schrift wolle man gefälligst in 1859 umändern.

gern alle Mittel zu einer guten Aufführung bereit halten würde. Leider blieben die hierfür in Dresden gethanen Schritte meines durchlauchtigsten Gönners ohne den gewünschten Erfolg: mein persönliches Fernbleiben von Karlsruhe erschwerte die nöthige Verständigung mit den zur Darstellung meines Werkes bestimmten Sängern der Art, dass, bei den grossen und durchaus ungewohnten Schwierigkeiten der gestellten Aufgabe, von da an, wo meine persönliche Anwesenheit in Karlsruhe sich als eine Unmöglichkeit herausstellte, von ferneren Versuchen zu ihrer Lösung abgesehen werden musste. Wäre damals meine Berufung nach Karlsruhe möglich geworden, so hätte ich gerade dort diejenigen Sänger für die Hauptrollen des Tristan vorgefunden, welche selbst nach sechs Jahren, bei nun mir gewonnener gänzlicher Freiheit der Wahl, als einzig zur Lösung meiner Aufgaben befähigt aus dem zahlreichen Personale der deutschen Operntheater von mir berufen werden konnten. Ich bezeichne hiermit das mir seitdem innig befreundete vortreffliche Künstler-Ehepaar Schnorr von Carolsfeld.

Welcher Umwege es nun für mich bedurfte, um das damals mir ganz nahe Gelegene, einzig durch oben bezeichnete Bedenken Verhinderte, zu erreichen, mögen Sie mit lächelndem Staunen erfahren!

Um mir die Möglichkeit einer ersten Aufführung von „Tristan und Isolde“ unter meiner persönlichen Betheiligung zu verschaffen, siedelte ich im Herbste 1859 nach — Paris über. Mein Plan ging dahin, für Mai und Juni 1860 eine deutsche Muster-Operngesellschaft nach Paris zu berufen; das italienische Operntheater, welches um diese Zeit alljährlich frei wird, sollte für ihre Aufführungen gemiethet werden. Da ich die meisten der mir bekannten und befreundeten Künstler im Allgemeinen bereit fand, meiner Einladung Beachtung zu schenken, musste ich vor Allem an die materielle Ermöglichung der Unternehmung denken. Ein geschäftlicher Leiter war in der Person eines der Eigenthümer des italienischen Operntheaters unschwer zu finden; schwieriger war es, die finanzielle Garantie eines Kapitalisten zu verschaffen. Zur Uebernahme derselben musste einem wohlwollenden reichen Manne, dem Freunde eines meiner Pariser Freunde, Muth gemacht werden: auf eigene Gefahr hin richtete ich drei grosse Konzerte im italienischen Operntheater ein, in

welchen ich Bruchstücke meiner Musik von einem grossen Orchester und — wie dies in Paris nicht anders möglich ist — mit sehr bedeutenden Unkosten, ausführen liess. Der unleugbare grosse und bedeutende Eindruck dieser Konzerte auf das Publikum hatte für mich einzig den Sinn, das Vertrauen jenes zur Unterstützung meiner beabsichtigten Opernunternehmung in das Auge gefassten, vermögenden Mannes zu gewinnen. Unglücklicher Weise war gerade dieser ältliche Herr gänzlich verhindert, den Konzerten beizuwohnen: die Berechnung meines Freundes scheiterte. Während sich ausserdem herausstellte, dass das richtige Zusammentreffen der von mir einzuladenden deutschen Sänger, der ihnen nur verschiedentlich freigestellten Zeit wegen, nicht zu vermitteln war, und schon die Opfer und Anstrengungen, welche mich diese drei Konzerte gekostet hatten, mich von weiteren Wagnissen dieser Art abschreckten, stellte sich der Erfolg meines Auftretens in Paris nach einer andern Seite hin zu meiner Ueberraschung ergebnissvoll heraus. Der Kaiser der Franzosen gab den Befehl zur Aufführung meines „Tannhäuser“ in der grossen Oper. — Sie kennen genauer, in welche neue, sonderbare Verwirrungen mich diese mit ziemlichem Geräusch in Europa begleitete Unternehmung verwickelte: sie kostete mich ein tief zerstreuendes Jahr meines Lebens. Während ich mit einem grossen Erfolge, wäre er selbst möglich gewesen, nicht eigentlich gewusst hätte, was anfangen, fühlte ich mich mitten unter dem Wüthen des entsetzlichsten Misserfolges wie von einer verderblichen Störung befreit, die mich bis dahin auf meinem wahren Wege aufgehalten hatte, und dieser Weg führte mich, da Paris mir andererseits wenigstens zur Wiedererschliessung Deutschlands verholfen hatte, sofort nach Karlsruhe, um dort die endliche Ermöglichung einer ersten Aufführung meines „Tristan“ zu betreiben.

Es war Mai 1861 geworden. Sofort der gnädigsten und förderndsten Gesinnungen des durchlauchtigsten grossherzoglichen Paares versichert, hatte ich dagegen den währenddem stattgefundenen Fortgang des Künstlerpaares Schnorr zu beklagen, welches eine dauernde Anstellung in — Dresden angenommen hatte. Ich sollte nun, der geneigten Absicht meines edeln Gönners gemäss, mir die Sänger nach meinem Wunsche aussuchen, die man zu einer musterhaften Aufführung meines Werkes nach Karlsruhe berufen könnte. Der

Besuch von — Dresden war mir damals noch nicht gestattet: ich eilte nach Wien, um die dortigen Kräfte näher zu prüfen. Sie, lieber Uhl, erlebten mit mir die damals stattfindende, schöne, für mich — erste Aufführung meines „Lohengrin“, und finden begreiflich, dass Alles, was ich an diesem berauschenden Mai-Abende erlebte, meinem gestörten Lebenslaufe plötzlich eine neue Richtung geben musste. Die vortrefflichen Sänger der kaiserlichen Oper für eine Aufführung meines „Tristan“ in Karlsruhe überlassen zu bekommen, stellte sich sofort als eine Unmöglichkeit heraus. Dagegen lag es mir nun nahe, dem Anerbieten der obersten Behörde des kaiserlichen Theaters, den „Tristan“ alsbald in Wien unter meiner persönlichen Mitwirkung selbst zur Aufführung zu bringen, mit keinem Bedenken entgegenzutreten. — Sie wissen, worin mein Hauptbedenken bestehen musste: dem beliebten Sänger Ander, dessen neulicher Tod uns Alle mit so herzlicher Trauer erfüllte, musste die ungemein anstrengende Aufgabe der Darstellung der Hauptrolle des „Tristan“ jedenfalls zu viel zumuthen. Da alle übrigen Partien aber vortrefflich zu besetzen waren, konnte ich mich dazu verstehen, die nöthigen Aenderungen, Kürzungen und Aneignungen vorzunehmen, welche die Lösung seiner Aufgabe auch diesem Sänger ermöglichen sollte. Im Herbst 1861 sollten die Proben beginnen. — Sie entsinnen sich, dass eine andauernde Stimmkrankheit Ander für diesen ganzen Winter zu irgend welcher anstrengenden Beschäftigung unfähig machte; ein anderer Sänger war um diese Zeit nicht zu gewinnen, — Tichatscheck, Schnorr, Beide in Dresden, konnten nicht abkommen. Das Unternehmen musste auf ein Jahr verschoben werden. — Im Sommer 1862 verzweifelte ich bereits an der Möglichkeit einer Wiederaufnahme des Werkes in Wien, als die Direktion zu meiner Ueberraschung mir anzeigte, Herr Ander fühle sich vollkommen wieder hergestellt, und erkläre sich zur Wiederaufnahme des Studiums von „Tristan und Isolde“ bereit.

Im Sommer 1862 hatte Wagner das Schnorr'sche Sängerpaar am Rheine kennen gelernt und in ihm die völlig befriedigenden Darsteller der Helden seines Drama's gefunden. In Dresden, welches er nun auch wieder betreten durfte, fand er zwar alle Mittel zur guten Dar-

stellung seines Werkes vorhanden; aber es fehlte an jeder Lust zur Sache! Darüber berichtet der Meister weiter:

„Als ich mich im Herbst 1862 nur für einige Tage in Dresden einfand, musste ich an der besonderen Haltung der königl. Generaldirektion des dortigen Hoftheaters sofort erkennen, dass an ein Befassen mit mir und meinem Werke dort nicht im Entferntesten auch nur zu denken sei. Welche Hoffnungen ich mir überhaupt auf die Direktionen der grösseren deutschen Theater zu machen hatte, lernte ich ausserdem noch näher kennen, als ich nicht lange nachher bei Gelegenheit einer Durchreise durch Berlin mich dem General-Intendanten der königl. preussischen Hoftheater zum Besuch anmelden liess, und dieser einfach meinen Besuch sich verbat.

Unter solchen Umständen musste ich denn auf's Neue meine, wenn auch sehr geschwächten Hoffnungen auf Wien richten. Hier hatte, seit den ersten Verzögerungen des „Tristan“, die musikalische Presse sich mit besonderer Vorliebe der Aufgabe hingegeben, zu beweisen, dass mein Werk überhaupt unausführbar sei, kein Sänger könne meine Noten treffen, noch behalten: dieses Thema war zur Losung für Alles, was über mich berichtete, schrieb oder sprach, durch ganz Deutschland geworden. Eine französische Sängerin, allerdings Madame Viardot, drückte mir eines Tages ihre Verwunderung darüber aus, wie es nur möglich wäre, dass solche Behauptungen, irgend Etwas sei nicht zu treffen, u. dergl. von uns gemacht werden könnten: ob denn die Musiker in Deutschland nicht auch musikalisch wären? Nun, hierauf wusste ich nicht recht, was ich sagen sollte, namentlich zur Belehrung der Künstlerin, welche einst in Paris gelegentlich einen ganzen Akt der Isolde ausdrucksvoll vom Blatte gesungen hatte. In Wahrheit war es auch mit meinen deutschen Sängern gar nicht so schlimm bestellt: auch meine Wiener Sänger machten mir endlich, durch meines werthen Freundes Kapellmeister Esser ungemein intelligenten Fleiss und Eifer angeleitet, die grosse Freude, die ganze Oper mir fehlerfrei und wirklich ergreifend am Klavier vorzusingen. Wie es ihnen später beikommen konnte, wiederum zu behaupten, sie hätten ihre Partien nicht erlernen können — denn so ist mir berichtet worden, — bleibt mir ein Räthsel,

über dessen Lösung ich mir den Kopf nicht zerbrechen will: vielleicht geschah es aus Gefälligkeit gegen unsere berühmten Wiener und anderweitigen Musikkritiker, denen nun einmal auffallend viel daran gelegen war, mein Werk für unausführbar angesehen zu wissen und welche die dennoch ermöglichte Aufführung geradewegs beleidigen musste; vielleicht aber auch ist, was mir berichtet worden ist, selbst wieder unwahr; Alles ist möglich, denn in der deutschen Presse geht es heut zu Tage nicht immer ganz christlich her. Genug! In Moskau erhielt ich im März 1863 eine Mittheilung der k. k. Hofopern-Direktion, nach welcher ich mit meiner Rückkehr nach Wien zu den um diese Zeit anberaumten Generalproben des „Tristan“ mich nicht zu beeilen hätte, da Krankheitsstörungen eingetreten seien, welche die Aufführung vor den Theater-Ferien unmöglich machten. Diese Ferien gingen vorüber und — von „Tristan“ war nicht mehr die Rede. Ich glaube, es herrschte im Personal allgemein die Ansicht, Ander würde, auch beim besten Willen, seine Partie nicht „aushalten“, geschweige denn öfter durchführen können. Unter solch' misslichen Umständen konnte die „Oper“ auch unmöglich der Direktion als ein Gewinn für das „Repertoire“ gelten. Ich fand dies und vieles Andere so ganz richtig und in der Natur der Dinge begründet, dass ich mich endlich gar nicht mehr um Aufklärung über das verschiedentlich mir Hinterbrachte bekümmerte. Aufrichtig gesagt: ich hatte es satt und dachte nicht mehr daran.

So war denn mein „Tristan und Isolde“ zur Fabel geworden. Ich ward hie und da freundlich behandelt: man lobte „Tannhäuser“ und „Lohengrin“; im Uebrigen schien es mit mir aus zu sein.

Das Schicksal hatte es aber anders beschlossen. — Die Ausführung jedes bis dahin entworfenen Planes, wäre sie geglückt, hätte die Frage, um die es sich bei der Aufführung dieses Werkes handelt, nicht vollkommen rein gelöst: — diese Lösung so rein, als irgend die Umstände der Gegenwart es ermöglichen, zu bewirken, war mir dagegen vorbehalten. Als mich Alles verliess, schlug um so höher und wärmer ein edles Herz dem Ideale meiner Kunst: es rief dem preisgegebenen Künstler zu: „Was Du schaffst, will Ich!“ Und diesmal ward der Wille schöpferisch, denn es war der Wille eines — Königs.

Endlich erschien also im Jahre 1864 für Wagner „der Schirmherr seines Lebens, der ihn der Nacht entrückte“: König Ludwig II. berief ihn nach München, wo am 10. Juni 1865, also 6 Jahre nach Vollendung des Werkes, der „Tristan“ die erste Aufführung erlebte. Sie war eine ganz vollendete: denn Wagner leitete die szenische und musikalische Einstudirung mit Hülfe Hans von Bülow's als Orchesterdirigenten, und alle Mitwirkenden waren vom höchsten Enthusiasmus erfüllt. Der Meister äussert später in seinen Erinnerungen an den leider bald heimgegangenen Freund Schnorr (Ges. Schr. VIII, S. 237) seine Befriedigung in folgenden Worten:

> „Mit dieser Aufführung war, wie mit dem Werke selbst ein gewaltiger, fast verzweiflungsvoller Vorsprung in das erst zu gewinnende Neue hinüber geschehen; Klüfte und Abgründe gähnten dazwischen, sie mussten erst sorgsam ausgefüllt werden, um zu uns Einsamstehenden nach jener Höhe hinüber der unentbehrlichen Genossenschaft den Weg zu bahnen. Dazu war die Gründung einer königlichen Schule für Musik und dramatische Kunst beschlossen. Schnorr sollte dazu als Lehrer berufen werden.“ — —

Der treffliche Sänger aber starb, und Wagner's Geschick trieb ihn von München fort. Erst im Jahre 1869 konnte unter Hans von Bülow's Leitung die Wiederaufnahme des „Tristan“ im Münchener Theater möglich gemacht werden. Dann folgte Weimar im Jahre 1874, Berlin 1876 mit der Aufführung des Werkes, also 15 resp. 17 Jahre nach seiner Vollendung.

In dieser langen Probezeit hat indessen die Genossenschaft der Künstler, auf welche der Meister baute, von dem glänzenden Beispiel der Vorführung des Drama's in München gründlich gelernt, und das strahlende Leben des Kunstwerks selbst half nach und nach die ausführenden Künstler emporzuheben zu ähnlich schöpferischen Darstellungen. Vorzüglich gilt

dies von den Aufführungen im Bayreuther Festspielhause, welchem jeder Einsichtige wünschen muss, dass es seiner grossen Aufgabe zur Bewahrung und Förderung des echten Wagnerischen Styles sich stets pietätvoll bewusst bleiben und das Heiligthum deutscher Kunst treu wahren möge.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Leipzig 8.37

a)
b)
c)

Part.

Walter Schelling
Buchbinderei

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Heintz, Albert,

Richard Wagner's Tristan und Isolde Nach der musikalischen Entwickelung des Werkes in den Motiven dargestellt von Albert Heintz. Mit 66 in den Text gedruckten Notenbeispielen

Charlottenburg <- Berlin> 1892

B.Sandb. 1703
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11557311-3